كتاب الهلال

سلسلة ثقافية شهرية

سحر الغناء العربي

كمال النجمي





كتاب الهلال

KITAB AL-HILAL

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيس مجلس الادارة : يوسف السباعى

رئيس التحرير : صالح جودت

المشرف الفنى : جمال قطب

سكرتير التحرير : عايدة عياد

العدد ٢٦١ - رجب ١٣٩٢ - سبتمبر ١٩٧٢

No. 261 — September 1972

مركز الادارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٢٠٦١٠ (عشرة خطوط)

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى : (١٢ عددا) فى جمهورية مصر العربية وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقى ١٠٠ قرش صاغ - فى سائر انحاء العالم ٥ر٥ دولارات امريكية او ٢ جك - والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى جمهورية مصر العربية والسودان بحوالة بريدية ، فى الخارج بشيك مصرفى قابل للصرف فى جمهورية مصر العربية - والاسعار الموضحة أعلاه بالبريد العادى - وتضاف رسوم البريد الجوى والمسجل عند الطلب على الاسعار المحددة ..

كتاب الهلال

سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغـــلاف بريشة
الفنان جمال قطب

كمال النجمى



دار الهـــلال



تقديم

فى السنوات الاخيرة شهدت الاقطار العربية ـ بين المحيط والخليج ـ حفلات كبرى غنت فيها ام كلثوم ، بعدما لبثت حفلاتها زمنا غير قصير داخل حدود مصر ، بل داخل نطاق القاهرة وبعض المدن المصرية فقط .. الا رحلات قليلة خاطفة الى بعض الاقطار الشقيقة قامت بها أم كلثوم فى أوقات متباعدة قبل أن تغمر بحفلاتها الاخيرة كل الوطن العربى تقريبا فى الزمن الاخير ..

وقد دخلت زيارات أم كلثوم الاخيرة للبلاد العربية تاريخ الغناء العربى كظاهرة تكاد تكون فريدة فى نوعها طوال هذا التاريخ ، ولكنها ليست غريبة الدلالة ، لان الغناء العربى يمثل فى وجدان الانسان العربى من قديم ، قيمة حضارية وقومية خاصة ، تتجدد على الدوام فى كل الاصوات والالحان التى تنتسب الى الغناء العربى انتسابا لا شائبة فيه . وهذا هو ـ فى الحقيقة ـ سحر هذا الفن العربى العريق الذى ما زال عالقا بالنفس العربية ولن يزال ..

ان لهجات كلامنا المحلية تختلف بطبيعة الحال ، وحتى لغتنا الفصحى يتباين رنينها فى لسان كل شعب .. فكيف اجتمعت الشعوب العربية كلها على

تذوق الغناء العربى بدرجة واحدة من الحماسة والحب والولاء .. ولا أقصد ـ هنا ـ غناء أم كلثوم وحدها ـ وهو القمة ـ بل أقصد كذلك غناء فيروز ووديع الصافى وصباح ومطربين آخرين فى لبنان ، كما أقصد ـ على سبيل المثال ـ غناء المطرب صباح فخرى فى سوريا ، وغناء علية التونسية ، وبقية الاسماء التى تختلف البيانات المكتوبة فى جوازات سفرها ، ويتفق المواطنون العرب على الاستماع اليها بوجدان مشترك ولكن باسماع يختلف فيها وقع النغمات ؟ ! ..

لا نحتاج ان نذكر هنا عبد الوهاب وفريد الاطرش وعبد الحليم وفايزة وشادية ونجاة وقنديل وعبد المطلب ، فضلا عن فرقة الموسيقى العربية بمطربيها ومطرباتها المجهولى الاسماء المشهورى الاصوات .. وبقية المشتغلين بالغناء العربى الذى سماه بعض الاوربيين أو الامريكيين « الفن العربى الاول » بسبب التفاف الشعوب العربية حوله ، واستقبالهم نفحاته بذوق صهرته البوتقة القومية فكانه ذوق انسان واحد لا أذواق مائة مليون انسان تنوعت أساليب حياتهم المادية والوجدانية ..

أم كلثوم تجمع المائة مليون على غنائها ، ويجمعهم ايضا المطربون الآخرون بدرجات متفاوتة على الوان الغناء العربى المتنوعة ، وليس الاجتماع هنا أو الاجماع وليد عشر سنوات أو عشرين ، بل هو تاريخ واسع عاش الدهر الطويل الذى عاشته العروبة من المحيط الى الخليج .

فكيف حدث ذلك ؟ ! ..

الاجابة هنا تبدو متعلقة بسر يكمن فى هذا الغناء المنفرد بخصائصه .. فلا ينكر احد ان فى هذا الغناء

سره او سحره الخاص الملاصق للنفس العربيـة منـذ الزمان الاول ، ولكن ما هو هذا السحر أو هذا السر ؟ !

ان حـلاوة الاصـــوات ، ولو كانت باهرة كصـوت ام كلثوم ، وتنوع أساليب الغناء ولو كانت غزيرة كما عند الكثير من المطـربين المســموعين ، لا تكفى لجمع شعوب تنتشر على مساحة شاسعة من الدنيا . واذا توافرت الاسباب لجمع هذه الحشود العظيمة مائة عام ، فهل يصح فى الاذهان ان تبقى هــذه الاسباب متوافرة اربعمـائة عام ، بل الفا واربعمـائة عام ، الا اذا كان وراءها سر أو سحر خاص له احكام خاصـة لا يمكن الاستهانة باصالتها ؟ ! .

السر كما لا يجهله عارفوه ، يكمن فى طقوس الغنـاء العربى ، أو طقوس الصوت العربى ، فان للصـــــوت العربى والغنـــاء العربى أسرارا فنيـــة بالغة الدقة والرهـــافة ، لا يملـكها كل من ارادها بمجرد قراءة ما كتبه عنها أصحابها أو قالوه أو بمجرد محاولة التدرب عليها كما يتدرب كل ذى صناعة على صناعته .

ومن لم يولد وفى فمه ملعقة هذه الطقوس الذهبية ، فانه يعيش دائما غريبا عن الغناء العربى ولو جلس على مقاعد معاهد الموسيقى العربية طول عمره .. أما اذا جلس على مقاعد المعاهد الموسيقية التى تحزم لوائحهـا ونظمها دراسة الموسيقى العربية ، فالله يحكم بينه وبين ســامعيه اذا خطر له أن يغنى لهم ذات يوم او ذات ليلة شيئا من غنائه المستهجن ..

هذا ما يجعل الصوت « الخوجاتى » عاجزا عن الغناء العربى الصحيح مهما انتسب ـ أو مهما نسبوه ـ بقوة الايهام أو قوة الدعاية الى الغناء العربى .. وقد تجد بعض الاغنيات من هذا اللون من يسمعها بعض الوقت ،

ولـكنها لن تجد من يسمعها كل الوقت . وقد تجد من يستطرفها ـ بالطاء لا بالظاء ـ ويجمع اسطواناتها كما بجمع الطرائف .. ولكن المستمع العربى الحقيقى يبقى غريبا عنها ..

وطقوس الموسيقى العربية أو الغنـاء العربى ، هى ـ بكل اختصار ـ ملامحه وتقاليـده وأوضـاعه التى صنعتها وأنضجتها عوامل التاريخ العميقة .. وربطتها بالانسان .. والتى تنطبع فى المغنى كجزء لا يتجزأ من موهبتـه الفنيـة ودربتـه وقدرته وتمرسه بالاسرار التكنيكية لصناعة وفن الغناء تمرسـا لا زيف فيه .. ولو تسرب اليه أقل قدر من الزيف لافتضح وسقط ، لان الغناء العربى فن طبـع وفطرة واسـتعداد خاص لاستيعاب التراث الغنائى ، وهو فن شديد الشفافية ، يكشف لابسيه ، كأنه ـ مع الفارق فى التشبيه ـ ثوب الرياء الذى قال الشاعر القديم انه يشف عما تحته !..

وهـذه الطقوس كلها ساعدت الانسان العربى على استقبال غنائه القومى بطرق متنوعة ، وتذوقه بأساليب كثيرة ، لانه غناء حى ذو مرونة تجعله يتسع لكل جديد وكل تطور وان اكتسب على مر الزمان ثباتا يستعصى على كارهيه الذين طال انتظارهم لنهايته وهو يتجدد عودا على بدء بلا انتهاء ! ..

ويقع الغناء فى البطلان ، ويصبح تجريدا ميتافيزيقيا ـ على حد تعبير الفلاسفة ـ اذا تعرى من ثيابه القومية واكتسى ثوب التقليد الذى لا يبالى من يلبسه أن يجلس كما ولدته أمه فى نادى العراة ! ..

والذين ينكرون هـــذه الحقائق البسيطة مصابون ـ مع الاسف ـ بالصمم الغنائى او بعمى الالوان الغنائية. لا فرق عندهم بين صفير الناى وصفير القطـار ، ولا

بين الصوت الذهبى والصوت الترابى كصوت بعض من سمعناهم ونرجو ـ مخلصين ـ ان يسامحهم الله ! ..

وقد أردنا فى هـذه الفصول المتنوعة التى يتضمنها كتابنا « سحر الغنـاء العربى » أن نعرض مواقف مختلفة للغنـاء العربى الحديث والقديم وآراء كثيرة يتجلى فيها سحره الخاص على الملحن والمغنى والمستمع جميعا ، وهو سحر لا علاقة له طبعا بأسـطورة السحر القديمة ، وانما نتخذ هـذه الكلمة هنا للتعبير عن التعلق العفوى المتوارث للنفس العربية بالغناء العربى فى الوانه الشديدة الثراء ، وتطوراته التى تتزايد بلا انقطاع ، وتكشف فى كل مرحلة من مراحلها عن المرونة والسعة فى هذا الفن العربى السحرى ..

وليس كل ما فى هـذا الكتاب كلاما مبـاشرا عن سحر الغناء العربى ، ولـكن سحره مع ذلك لا يخفى فى كل جولة قمنا بها فى هذا الكتاب حول صرح هـذا الفن العظيم ..

كمال النجمى

كيف نغنى للمعركة ؟

كيف تكون الاغانى خلال المعركة ؟ ! .. اقصد الاغانى الميكروفونية التى سارت فى الاثير الى كل شبر من البلاد . الاغانى المؤلفة والملحنة والمغناة على أسس فنية ، والمسجلة بالآلات « التكنولوجية » .. والمدفوعة الاجر - ضئيلا أو جزيلا - للمؤلف والملحن والمغنى ؟ !

المعركة بطبيعة الحال حديد ونار ، لكن التعبير عنها بالغناء أو المشاركة فيها بالغناء ، قد يأخذ شكلا هادئا يميل الى الخيال أو الرمز أو العاطفة ، أو يميل حيثما يميل هنا وهناك ..

هذا النوع من التعبير الغنائى تنافسه الاناشيد ذات الدوى المهيب ، وعندنا منها الكثير ، وعندنا القليل من الاغانى التى ليس لها دوى مهيب ..

وليس من الحصافة أن يميل الغناء براسه طربا او يميل براسه غضبا من يوم الى يوم ، فالفن الحقيقى بطىء ، والفن الاستهلاكى سريع ، واذا كان الفن الاستهلاكى مطلوبا ، فالفن الحقيقى أيضا لابد من وجوده ..

فى سنة ١٩١٩ وما تلاها من سنوات الوطنية المصرية العارمة كان المسرح الغنائى فى القاهرة يرفع عقيرته بالحان لسيد درويش تقول : « دقت طبول الحرب

يا خيالة» .. و« احسن جيوش فى الامم جيوشنا ».. و « الجيش رجع م الحرب بالنصر المبين » ..

ولم يكن فى مصر الا جيش الاحتلال البريطانى ! ..
الآن .. تغيرت الصورة .. طبول الحرب تدق بصوت يبلغ المسامع بوضوح ، أو هى ــ الطبول ــ على وشك أن تدق ، ولكن يمنعها من الدق ما تتطلبه الاناة والحكمة ، وما يقتضيه الصبر الجميل على المصاعب والمكاره ..

كذلك ، أصبح لنا جيش وطنى أعيد بناؤه ، وارتبط به الامل فى استنقاذ شرف الوطن بل وجود الوطن ، من براثن عدو لم يسبق له مثيل فى تاريخنا ..
ولكن المبالغة فى التعبير بالغناء عن ذلك كله لن تاتى بالنتيجة المرجوة ، فلن يتحمس المستمع لاغنية او نشيد يقول له كلاما مباشرا مبالغا فيه ، مصوغا فى الحان زاعقة راعدة ، مؤداة باصوات تكاد تتقطع أوتارها من فرط الانفعال المفتعل ! ..

ان الغناء ــ والفن كله ــ اذ يشترك فى المعركة ويغنى لها ويدعو ويمجد ، يتناقض احيانا مع نفسه أو مع المعركة ، ويبدو كأنه قد شرد أو تاه او تبعثرت أدواته من يديه ، ومع ذلك يبقى الفن فى المعركة جزءا منها ما دام صادق التعبير عنها ، وليس مجرد تلفيق كلمات ، أو تلزيق الحان ، أو تزويق شعارات !

وهذا كله قد لا يتوافر فى الأغانى الميكروفونية ، اغانى الاذاعة والتليفزيون ، لانها تخضع لمواصفات خاصة تفرضها اللوائح والنظم الروتينية ، وتتدخل فيها اعتبارات لا أول لها ولا آخر . ومن الممكن ان تنفذ من خلال هذا الغربال الواسع أغان لبعض كبار المطربين والمطربات تفرض نفسها على الاثير كل يوم ..

هل يمكن اذن فتح باب الاذاعة لمن يريد ان يغنى للمعركة من ابناء الشعب ما داموا يحسنون الغناء بدرجة مقبولة ؟ ! ..

ان أولاد الارض ـ مثلا ـ أكثر تأثيرا بغنائهم من فلان وعلان من المطربين المحترفين وحولهم حشود من العازفين والمنشدين ذوى الاصوات الجهيرة ..

وعندما تحتدم المعركة ، يحب الشعب ان يسمع نفسه يغنى .. يحب الصدق فى الكلمات والالحان والاصوات ..

ولو قسمنا الوقت فى الاذاعة والتليفزيون بين ابناء الشعب وبين المطربين المحترفين ، لما اغلق احد جهاز الراديو ! ..

***

ان الغناء ديوان الشعب ومرآة حياته .. نستطيع انا وانت وجميع مواطنينا ان نجد فى كلمات اغانينا وفى الحانها صورا من افراحنا واحزاننا .. انتصاراتنا وهزائمنا .. جدنا وهزلنا .. صمتنا وثرثرتنا ..

يكفى ان تسمع شيئا من الغناء المصرى فى الخمسين سنة الماضية لتتذكر ما جرى لوطنك ومدينتك وقريتك ، وما وقع لاخيك وابيك وجدك ، ولك انت شخصيا ولمن حولك من الاهل والاصدقاء وغير الاصدقاء طوال هذه الفترة الحافلة من عمر الوطن ..

والآن اتسعت الدائرة ، دائرة الغناء الذى يصور لك وطنك وما جرى له وما جرى لك ولغيرك فوق ارضه وتحت سمائه ، فالغناء المصرى لم يعد وحده يملأ اذنيك ويجعلك تحزن او تفرح .. تيأس او تتشجع .. ان الوطن العربى الكبير باجمعه يغنى الآن ملء الاثير ، واللحن الذى نتلقاه من اذاعة قطر عربى

شقيق يتضمن من التعبير عن حالك مثلما يتضمنه لحن مصرى تسمعه من اذاعات القاهرة ..

بل ان المسرح الفنائى الذى كان معناه عندنا مسرح سلامة حجازى او منيره المهدية أو سيد درويش .. الى مسرح وزارة الثقافة فى هذه الايام ، لم يعد هـذا معناه ، ففى البلاد العربيـة الآن مسـارح غنائيـة ، تخاطبك وتحاور اذنيـك وعينيك بلغة مشتركة بينـك وبينها ، فكلنا عرب ، « ولكن كلنا فى الهم شرق » ، على حد تعبير شاعرنا الكبير أحمد شوقى ! ..

***

ولم انس مسرحية غنائيه شهدتها فى دمشق للأخوين الرحبانيين وفيروز .. تدور حول قضيـة فلسطين بالرمز الفنى لا بالصراحة الخطابية ، واسم المسرحيـة ـ على ما اذكر ـ جبل الصوان أو جبال الصوان ..

اعجبتنى الالحان وراقنى غناء فيروز والاصـــوات المدربة البارعة القوية التى غطت المسرحية أرضـا وسماء ، كما اعجبنى التعبير بالرمز الفنى ، لانه كان اشد وضوحا من الزعيق المنبرى . فمن السـهل ان اعظك وارفع صوتى فى سمعك واهزك هتافا ما دمنا فى معركة او مشكلة او مازق ، ولـكن من الصـعب أن نصنع فنا للمعركة أو نتحسس بالفن أشـواك المـأزق ومخالب المشكلة ! ..

ومع ذلك خرجت من المسرحية الفنائيـة غير مقتنع بنهايتها ، لان الفزاة الفاصبين اقتنعوا فى نهاية المسرحية ـ او فى النهاية المسرحية ـ بأنهم يجب أن يرحلوا من الارض التى غزوها واغتصبوها ومزقوها بالفتك والهتك افظع تمزيق ! ..

فى ندم وتسليم بالحق جمع الفزاة السفاكون متاعهم

ثم رحلوا عائدين الى البلدان التى جاءوا منها ، تاركين الارض المروية بالدم والدمع لشعبها الذى غلبوه على أمره ..

والمدهش أن يقع على الغزاة هذا الندم والتسليم بالحق ، دون أن تلحق بهم هزيمة فى ميدان القتال .. لقد ندموا وسلموا بالحق وردوا سيوفهم الى أغمادها وهم منتصرون وأعداؤهم منهزمون ! ..

عجبت وعجب المشاهدون لهذه النهاية الرومانتيكية المثالية التى لا تقع ولا فى الاحلام ، فالصهيونيون القتلة النهابون البرابرة لم يهجموا على فلسطين من كل أركان الدنيا ولم يرتكبوا فى حق العرب جرائم يفزع الشيطان نفسه من ارتكابها ، لكى يثوبوا فى نهاية « المسرحية » الى الرشد ويعلنوا التوبة ويرحلوا كالملائكة الاطهار دون أن تخدش وجوههم أظافر طفل عربى واحد !..

الحقيقة ان هذه المسرحية برغم جمال ألحانها ودقة أصواتها ، من فيروز الى أصغر صوت .. تمثل النظرة الرومانتيكية الى معركة الحياة والموت التى تخوضها الامة العربية الآن ضد الصهيونية والاستعمار الامريكى. ولكنها ـ مع ذلك ـ مساهمة من الفناء العربى والفن العربى فى المعركة . فليس الاهم فى المعركة أن تكون الاصوات صوتا واحدا فى اتجاه واحد ، فكل صيحة فى وجه العدو تصيبه بالذعر ، والكلمة الفاصلة بعد ذلك للسلاح ..

ان النهاية الرومانتيكية لهذه المسرحية لا تعيبها من الناحية الفنية ، ولا من الناحية السياسية ، عند التحليل الشامل للموقف الذى انتهت اليه ، لان الرومانتيكية هنا تعبير عن التعلق بشرف الانسان وضميره ، ولكن الانسان يفقد شرفه وضميره وفهمه

الانسانى للخير والشر عندما يصبح صـــهيونيا ، فكيف نتعلق بما لا وجود له ؟! .. ان تعلقنا هنا بغير الموجود هو تعلق بشىء نرجو له أن يوجد وقد استحالت أسباب وجوده ! ..

***

هكذا يشترك الفن فى المعركه ويغنى لها ، ويتناقض أحيانا مع بعض ملامحها ، ولكن الفن الصـــادق حين يشترك فى المعركة يصبح برغم كل شىء جزءا منها .. كان هذا رايى وما زال فى المسرحيه الرحبانيه الفيروزية وفى كل ما يجرى مجراها فوق المسرح او على الشاشة او على أمواج الاثير ، فالقوانين الطبيعية التى تتحكم فى ســير معركة او مصير حرب ليست هى بالضروره القوانين الفنيه التى تتحكم فى التعبير الفنى ، وان كان الفن بقوانينه الخاصة لا ينكص عن المعركه ولا يتخلف عن الحرب .. وفى جميـع الحالات يتلقى نصيبه من الويلات والثمرات ! ..

والمعركة قد تكون حديدا ونارا ولـكن التعبير عنهـا ياخذ شكل الرمز أو شـكل الخيال .. فنراها فوق المسرح الفنائى كما رايناها فى مسرحية جبال الصوان..

وقد تكون المعركة معركة شعب أعزل واجه جيشـا غازيا كمعركة مصر ضد الاحتلال البريطانى سنة ١٩١٩ ومع ذلك يصرخ المسرح الفنائى بالتعبير المباشر والكلام المباشر ، كما فى الحان ســيد درويش التى تضمنتها مسرحياته ، وتصطف على الخشبة اصـوات رجالية ونسائية تصيح « دقت طبول الحرب يا خيالة » .. « احسن جيوش فى الامم جيوشنا » .. « الجيش رجع م الحرب بالنصر المبين » .. ولم تكن ثمة حرب ولا جيوش ولا نصر مبين ولا غير مبـين .. كان هناك شعب

أعزل وجيش أحتلال ، ولم يكن فى الصورة شىء آخر الا الحماسة المشبوبة فوق المسرح الفنائى ..

ولما لحن سيد درويش ضمن احدى المسرحيات نشيدا يقول « احنا الجنود زى الاسود ·· نموت ولا نبعشي الوطن » .. لم يكن فى بلأدنا جنود تموت فى سبيل الوطن ، ولكن هذا اللحن جعل المصريين جميعا يتذكرون ان أيديهم عزلاء وان الوطن لا يطرد الفزاة الا بالجنود والسلاح ..

هذه الالحان كانت ضمن مسرحيات تتعلق بالتاريخ، لا بالواقع الذى عاشه عصر سيد درويش ، ولكنها كانت تحاول أن تصل الحاضر بالماضى أو الماضى بالحاضر ، وتثير الحماسة للعمل الجاد بصور من أحلام اليقظة المسرحية الفنائية . ولم يكن فى وسعها أن تفعل فى تلك الظروف غير ذلك ولا أكثر من ذلك ! ..

وفى الاناشيد الحماسية الجماهيرية وجد سيد درويش مجالا للتعبير المباشر عن معركة الشعب الاعزل ضد الاحتلال المسلح .. وكان نشيده المنظوم بخليط من العامية والفصحى وخليط من الاوزان الصحيحة وشبه الصحيحة ، نشيد « بلادى بلادى .. لك حبى وفؤادى » هو قنبلته الزمنية التى انفجرت فى زمانها وبعد زمانها ولبثت تنفجر وتزداد انفجارا بمرور الايام .. أما نشيده الآخر « بنى مصر مكانكم تهيا » فقد مات بعد ولادته بقليل مع ان الشاعر الذى نظم كلماته هو أحمد شوقى أمير الشعراء فى عصره .. وكانت هذه نهاية طبيعية للنشيد الذى نظمه أمير الشعراء ولحنه أمير الملحنين ، فليست المعركة جواز مرور لكل فن ، وقد يموت الفن فى المعركة كما يموت الجندى ، وتقتل المعركة النشيد أو الاغنية كما تقتل الانسان ! ..

وقد عاش نشـــــيد « بلادى بلادى .. لك حبى وفؤادى » ومات نشيد « بلادى بلادى .. فداك دمى .. وهبت حياتى فدا فاسلمى » .. مع ان الثانى نشيـد رسمى فاز فى مسـابقة للتأليف وفى مسـابقه للتلحين اقامتهما الحكومة سنة ١٩٣٦ .. ومعنى ذلك ان هذا النشـيد مات فى غير معركة ففى سـنه ١٩٣٦ كانت معركتنا ضد الاحتلال قد صيغت على شكل معاهـدة صداقة بين حكامنا وبين المحتلين ! ..

وبعد موت نشيد « بلادى بلادى فداك دمى » مات نشـيد « حمـاة الحمى يا حمـاة الحمى » الذى كان النشيد الثانى فى مسابقه سنة ١٩٣٦ ونظمه اديب كبير ولحنه ملحن كبير .. المؤلف مصطفى صادق الرافعى والملحن زكريا احمد .. وبعده مات النشـيد الفـائز بالجائزة الثالثة فى المسابقه ، بل ان هـذا النشيـد الثالث ـ وهو من تاليف الشاعر المرحوم محمد فضل اسماعيل ـ لم يعش يوما واحدا مع انه نشيد رسمى كأخويه الاول والثانى .. وقبـل ذلك ماتت اناشيـد كثيرة للرافعى والعقاد وشوقى وشـعراء كثيرين تعب الملحنون فى تنغيم كلماتهم .. والسبب فى موتها لم يكن مجهولا .. فالمعركة خمدت ، والاناشيد ثقيلة على القلب الذى خمدت ناره ! ..

***

الآن عادت المعركة اشـــــد ضراوة وهولا .. طردنا المحتلين البريطانيين ولا بد ان نطرد المحتلين الصهيونيين .. ومعركتنا ضدهم لم تتبلور بعد فى الغنـاء الا على شكل اناشيد واغنيات حماسية وطنية ..

كل من اراد من المطربين ان يسهم فى المعركة يذهب الى الاذاعة ويسجل نشيدا حماسيا او اغنية وطنية ،

ثم يذهب الى التليفزيون ليشرح بالصـــور معانى هذا النشيد الحماسى أو معـــانى هذه الاغنيـــة الوطنية فى تسجيل تليفزيونى مكتوب عليه أسماء المخرج ومساعده والمصور ومساعده وعشرات الاسماء الاخرى التى لا دخل لها فى المعركة ولا فى نشيد المعركة ..

***

ولا يوجـد مطرب ولا مطربة ليس له أو ليس لهـا نشيد وأغنية وطنيـــة ، بل عدة أناشـيد وعدة أغان وطنية .. ولا ضرر من هذا وليس فيه عيب فنى ولا غير فنى .. ولـكن أين المسرح الغنائى من المعركة ! ؟.

اذا كان مسرح الرحبانية وفيروز قد دخـل المعركة منذ عامين أو أكثر فان المسرح الغنائى المصرى لم يدخلها بعد ، وربما كان السبب ان هـــذا المسرح نفسه غير موجود فيما نعلم ، أو موجود فيما لا نعلم ! ..

لقـد أسهمت أم كلثوم وعبـد الوهاب وعبد الحليم وفايزة احمد وفريد الاطرش وغيرهم فى الاناشيـــد والاغانى الوطنيـــة ، لان هـذا هو مجالهم الفنى الذى اعتاد الجمهور أن يلتقى بهم فيه .. ولـكن ماذا صنع المسرح الغنائى ؟ ! .. وماذا عن الاقتراح الذى طرحناه فى أول الـكلام .. هل يمكن فتح باب الاذاعة لمن يريد أن يغنى من أبناء الشعب ؟ ! ..

مجرد سؤال ...

مشكلة للأغنية الشعبية

هى مشكلة واحدة للاغنية الشعبية ولـكنها متشعبة فى كثير من الاتجاهات بحيث يمكن أن يقال ان جميع مشكلات الاغنيـة الشعبيـة المصرية الحديثة تلتقى عندها ، ولـكن كيف ؟ ! ..

لما غنى عبد الحليم حافظ منذ سنوات قلائل اغنيته الشعبية : « على حسب وداد قلبى » .. واغنيته الشعبية الاخرى : « وانا كل ما اقول التوبة يا بوى » .. لاقت الاغنية الاولى رواجا لم تلقه اختها الثانية . وقلنا وقتها أن « توزيع » الحان « انا كل ما أقول التوبة » على الطريقة الافرنجية كان سببا فى حشوها بمجموعات نغمية وايقاعية صاخبة ، باعدت بين هذه الاغنية ذات الاصل الفلكلورى الجميل وبين أذواق المستمعين فى مصر والبلاد العربية على اختلافهم فى تذوق الغناء الخفيف والغناء المتقن (١) فقد تمزق اللحن الفلكلورى بين المطرب والمجموعة المصاحبة له « الـكورس » أو « الـكورال » أو « البطانة » — بالتعبير المأثور — وانقلبت الاغنية الخفيفة الى مشاجرة

(١) الغناء المتقن هو التعبير الذى استعملته الكتب العربية القديمة — مثل كتاب الاغانى للاصبهانى — للتفريق بين مايسمى بالغناء العامى أو الشعبى ، وماهو معروف عند أهل الفن من الغناء القائم على اسس فنية دقيقة ..

ثقيلة تشابكت فيها الاصوات الرجالية والنسائية ، وتناطحت الآلات الوترية والخشبية والنحاسية !

وأمعن من هذا فى سوء الحظ ، أن «موزع» اللحن ـ وهو غير ملحنه ـ قد أفرغه من ايقاعه الموسيقى العربى الموافق تمام الموافقة لنغمته الشجية البديعة ، ونفخ فيه ايقاعا أوربيا اختلط بضجة الآلات الموسيقية المفتعلة ، فأتم قطع الصلة بين اللحن وأصله المصرى الريفى القريب الى النفوس ! ..

أما أغنية « على حسب وداد قلبى » التى خرجت فى العشرينات أو قبلها بقليل من مدينة « قفط » بصعيد مصر ، فلم يصبها ـ والحمد لله من « التوزيع » ما أصاب أختها ، بل نجت منه ، فأقبل عليها المستمعون مستمتعين بلهجتها الغنائية الاصيلة .. ونجحت هذه الاغنية فى وقتها نجاحا كبيرا ..

ولعل أكثر المستمعين قد نسوا الآن هاتين الاغنيتين اللتين كانتا ملء الاسماع فى وقتهما ، فان الاغانى الخفيفة تذوب ذوبان الثلوج فى شعاع الصيف !..

ولكنى آتخذ من الاغنيتين المنسيتين مثلا لما يسمى بمشكلة « تطوير » أو « توزيع » الاغنية الشعبية المصرية فى هذه المرحلة الدقيقة من تطور الغناء العربى عامة ، والغناء المصرى بوجه خاص ..

وأصل المشكلة أو المسألة او الحكاية ـ كما تشاء أن تسميها ـ هو ما نادى به فى الزمن الاخير بعض من تلقنوا دروسا فى الموسيقى الاوربية ، بدون أن يسبق هذه الدروس أو يلحق بها تمرس كاف بالموسيقى العربية ، أو حتى مجرد تذوق لا يشوبه انحراف فى الذوق .. وأول ندائهم أن هبوا أيها الموسيقيون المصريون فخذوا الميلوديات الشعبية ـ الالحان المفردة ـ

واقيموا منها أشكالا او تشكيلات موسيقية وغنائية ذات تراكيب هارمونية وكونتربوينتية ، على غرار ما صـنعه بعض الموسيقيين الاوربيين حين اقتبسوا الحان بلادهم الشعبية وصاغوها من جديد فى الحانهم المتراكبة ..

هكذا بدات الدعوة ، ولا غبار عليها الا فى انها بدات تقليدا لا ابتكارا ، ونسجا على منوال مستعار بلا نظر الى طبيعة الخيوط المراد نسجها ، وهى طبيعة خاصة احكمت عوامل التاريخ العميقة خصوصيتها ، ولا بد لها من نسيج خاص ! ..

وتمت فى هـذا الاتجاه تجارب قليلة لم يكتب لهـا الديوع ، حتى تقدم المهندس المرحوم أبو بكر خيرت ، وكان من هواة الموسيقى الاوربيـة المنكرين للموسـيقى العربيـة ــ فأخذ ــ رحمه الله ــ جملة غنائية لسـيد درويش وأقام على أساسها عملا غنائيا كوراليا جسيما ، اشتهر باسم « ايه العبـارة » .. لاقتباسـه النغمـة الميلودية التى تجرى فيها هاتان الـكلمتان . وقد سمع الناس قديما هذه الاغنية من سيد درويش ، وما زال فى اسماعهم لها أصداء ..

لم تولد « ايه العبـارة » فى الصمت ، بل ولدت فى ضجة دعائية فخمة ، ولـكن فخامة الضجة لم تجلب لها الحظ الحسن ، فأعرض عنهـا المستمع العربى اعراضا حاسما برغم بنائها الباذخ ، بل بسبب بنـائها الباذخ الذى لم يلمح فيه المستمع لبنة موسيقية عربية صحيحة واحدة ، مع ان الاصل فيه غناء عربى الايقاع والمقام واللسان ! ..

***

ولـكن فشل هذه التجربة لم يمنع عدواها أن تنتقل الى بعض الملحنين والموزعين والمطربين عند ارتفاع المد

الفلكلورى فى السنوات الاخيرة ..

وخيل لبعضهم ان مستقبل الغناء العربى يتعلق بما يسمى « الاغنية الشعبية » وان مستقبل الاغنية الشعبية ذاتها يتعلق بالتوزيع والهرمنة وتعدد الاصوات والآلات ، وكلما يجرى فى أسلوبه مجرى « ايه العبارة» فى جسامته وضجته وتعاليه على أذواق الناس ! ..

واندفع أصحاب هذا الاتجاه فى حماسة وتفاؤل حتى اصطدموا بالمستمع العربى فأوقع بهم الهزيمة ، وثنى عنان اتجاههم ، فخفتت التجارب التى اتخذت من « ايه العبارة » ما يشبه المثل الاعلى .. وكف المطربون المعروفون عن الجرى بلا مبرر وراء سراب المصطلحات الموسيقية الغريبة عن الغناء الشعبى المعبأ فى علب التوزيع الاوركسترالى ! ..

ولم تكن هزيمة هذا الاتجاه خيرا محضا ، فقد أعقبت ردود فعل من نوع خاص ، تمثلت فى موجة من الاغانى المسماة بالشعبية ، يمكن أن تندرج كلها تحت عنوان « الطشت قال لى » .. وهى الاغنية « الشعبية » الذائعة التى كانت وما زالت رمزا لهذه الموجة كلها ، ومن عجب ان ملحن هذه الاغنية هو احد المقتنعين بفن « ايه العبارة » بل وهو بعينه « موزع » أغنية « وانا كل ما أقول التوبة » التى نقلها من غناء الصعيد الى غناء أوبرا برلين أو روما ..

وفى عرامة هذه الموجة انبرى من يندد بالغناء العربى المتقن وينادى باحالته الى المتاحف ليتخذ مكانه مع آثار الجدود الغابرين (١) ويؤكد بكل ثقة ان هذا الغناء

---

(١) من الانصاف لهؤلاء نعترف بأنهم لم يكونوا اول من رفع لواء هذه الدعوة ، فقد سبقهم اليها منذ العشرينات غيرهم من اساتذتهم الثابرين على معاداة الموسيقى العربية حتى الآن ! ..

السريع الخفيف المثير هو غناء العصر ولسان حاله ، بل هو كذلك غناء المستقبل ولسان حال الاجيال القادمة ، ولا ينقصه الا الدخول فى « الفورمة » التى تخرجه من أصله العربى ! ..

ولكن الغناء العربى المتقن الذى انهزمت فى مواجهته تجربة « ايه العبارة » واخواتها من التجارب والعبارات الاخرى الغريبة الوجه واليد واللسان عن المستمعين العرب ، انهزمت فى مواجهته أيضا موجة « الطشت » وما حمله هذا « الطشت » الهازل من شعارات واتجاهات فى اللحن والكلام .. وتم للغناء العربى فى معركة « الطشت » ما تم له من النصر الحاسم فى معركة « ايه العبارة » ! ..

فهل تم ذلك كله مصادفة ؟ ! ..

كلا بطبيعة الحال ، ولنعد الى الثلاثينات — ومن الممكن طبعا أن نعود الى ما قبلها بعشرات السنين — فنسمع أم كلثوم تغنى فى سنة ١٩٣٥ تقريبا لحنا شعبيا يقول : « على بلد المحبوب ودينى » .. (١) .. ونرى المستمعين مقبلين على هذا اللحن الشعبى الجميل كاقبالهم على أجمل ما تشدو به أم كلثوم من الغناء المتقن ..

ونسمع محمد عبد الوهاب أيضا يغنى : « محلاها عيشة الفلاح » فتروق للمستمعين لهجتها الريفية ونغماتها الشعبية برغم سوء حالة الفلاح فى ذلك الحين ويغنى فريد الاطرش واسمهان : « ليه تشتكى أرضنا والنيل ساقيها » فيتذوق المستمع حلاوة الاغنية

(١) غناه قبلها المطرب عبده السروجى فى فيلم « وداد » الذى اضطلعت أم كلثوم ببطولته ، ولكن الاغنية اشتهرت فى اسطوانة بصوت أم كلثوم ..

الشعبية فى صورة من صورها الجميلة ..

ولا نسترسل وراء الاغانى الشعبية التى غناها كبار اهل الصناعة من أصحاب الغنـاء المتقن ، فضـلا عن المتخصصين للغناء الشعبى كمحمد العربى ومحمد عبد المطلب ومحمد الـكحلاوى ، والمطربين الآخرين الذين كانوا يملأون « ركن الريف » فى الاذاعة

ولـكن الغناء الشعبى على انتشاره فى تلك الايام لم يكن تيارا خاصا يعارض به أصحابه أو ينافسون الغناء العربى المتقن لعلمهم انه أساس كل غناء يتذوقه الانسان العربى ..

فالاغنية الشعبية الخفيفة مثـل أغنيـة « على بلد المحبوب ودينى » تجىء فى مكانها وأوانها بلا افتعـال ولا رفع شعارات فنية لا أسـاس لها وكذلك أغانى العربى والـكحلاوى والمطربين الريفيين.. تتخذ مكانها الفني بلا زيادة ولا نقصان .. فما الاغنية الشعبية فى نهاية المطاف وفى بدايته الا أغنيـة عربيـة قائمة على السـلالم الموسيقية العربية ، ولا أثر فيها لغير هـذه السـلالم العربية .. وحتى السلالم الموسـيقية التى كانت معروفة فى مصر قبل العرب كالسلالم الفرعونية – مثلا – لم يبق لها فى الموسيقى المصرية أدنى أثر ..

***

هذا كله ينفى كل تعارض أو تصادم أو مجرد تنافس بين الاغنية المتقنة والاغنية الشعبية أو الاغنية الدارجة. ولم يقع تعارض أو تنـافر بين الاغنيتين الا فى أذهان الداعين الى الغاء الموسيقى العربية المتقنة فى السنوات الاخيرة • وقد انهزمت دعـوتهم فى جميع الحـالات ، وكانت هزيمتها طبيعية تماما ولا مناص منها ..

وهل يجهل أحد من المستمعين ، فضـلا عن النقاد

والدارسين والمحترفين ، ان الموال وهو غناء شعبى ، كان وما يزال يدخل فى صميم الفناء المتقن ؟ ! ..

وكذلك الطقطوقة التى ابتكر شكلها النغمى الملحن محمد على لعبة ومعاصروه قبل خمسين عاما ، فجمعت بين صفتها كفناء شعبى بسيط ، وصفتها كلون من الفناء المتقن اشتغل بتلحينه وغنائه أعظم الملحنين والمفنين منذ ظهوره حتى اليوم ..

فازدهار الفناء الشعبى المصرى والعربى متوقف دائما على تمسك أصحابه بالصلة الوثقى بين غنائهم هذا وبين الفناء المتقن الذى لا غنى عن ممارسته والتدرب عليه لمن أراد جادا غير هازل أن يغنى أى لون من الوان الفناء العربى خفيفا كان او ثقيلا ..

وقد غنت منيرة المهدية التى كانت فى زمانها مطربة النخبة والسادة والباشوات ، مجموعة هائلة من الاغانى الشعبية ، والكثير من هذه الاغانى ترفيه ودغدغة عاطفية وتزجية امسيات أو ليال معطرة .. ولكن الكثير منها أيضا للمعانى الراقية والاهداف الوطنية والاجتماعية والنزعات النبيلة ..

ولو فتشنا ميراث منيرة المهدية ـ مطربة الطبقة العليا ـ لوجدنا فيه من الاغانى الشعبية ذات الصدق الانسانى العفوى المؤثر فى الوجدان ، أكثر مما نجد لعشرين مطربة من المطربات الشعبيات فى أيامنا .. ولم يخطر على بال أحد فى عصر منيرة ان يسميها « مطربة شعبية » ولا « فلكلورية » .. فلا حدود ولا سدود تفصل بين الوان الفناء العربى ، من أعلى ذروة فى الفناء المتقن الى أدنى مكان فى السهل الذى ينبسط لكل غناء قائم على الاصول العربية ..

وهذا فى الحقيقة علة كل ما منيت به تجارب

الموسيقيين « المستخوجين » (١) .. من اخفاق فى تسخير النغمات الشعبية أو الفلكلورية لبناء أشكال موسيقية وغنائية تتنكر للموسيقى العربية وتستكبر على الغناء العربى ! ..

فاذا كان الغناء العربى المتقن قد استعصى على الانقراض والدخول فى الابنية الموسيقية المستعارة أو المقلدة بلا بصيرة ، فان الغناء الشعبى ــ وهو فرع أصيل من الغناء العربى ــ يستعصى بلا مراء على كل من يحاول ــ جهلا وتطاولا ــ أن ينتزعه من مجراه الطبيعى!

وليس فى تراث كبار الملحنين والمطربين المصريين خلال مائة سنة مدونة فى المكتبة الموسيقية العربية ، أدنى اثر للتفرقة بين ما انتجوه من الحان القصائد والتواشيح والادوار ، وبين ما انتجوه من غناء خفيف أو غناء شعبى ، فالينبوع الذى يستقى منه اللونان واحد ، والمواهب التى جادت بهذا جادت بذاك ، والمستمع الذى يتلقى فيض هذه المواهب لم يتغير طبعه ، ولا يتغير طبعه بكلمة يقولها هذا أو رأى يبديه ذاك ..

ومشكلات الاغنية الشعبية المصرية ــ بعد ذلك ــ ليست قليلة ، وليس ما عرضناه منها هنا الا ما تيسر لنا من تعليق على مشكلتها مع جماعة « ايه العبارة » !

---

(١) اشتققنا هذه الصفة لمن ليسوا « خواجات » ولكنهم مصريون أو عرب يستخوجون ! ..

السيكا في المتحف

الظريف اللبنانى المعروف نجيب حنكش أراد يوما ان يزداد ظرفا فارسل برقية اعجاب الى كوكب الشرق ام كلثوم يقول فيها ما معناه : زيدينا طربا يا خاتمة المطربات ! ..

والظريف حنكش ذو معرفة بالغناء والموسيقى ، وله الحان غنتها فيروز ، وفكرته عن الموسيقى العربيـة لا يخفيها ظرفه ولا قوله لام كلثوم : يا خاتمة المطربات! .. وخلاصة هذه الفكرة ان كتاب الغناء العربى الضخم يختتم بأم كلثوم ، ثم لا يبقى للمستمع العربى فى المستقبل الا الغناء الاوربى ، ويصبح الغناء العربى غريبا فى بلاده حتى يشفق عليه المشفقون فيحال الى المتاحف ليرقـد مستريحا بعـد العنـاء ، الى جوار المخلفات الفاطمية والمملوكية ! ..

ولكن حنكش — فى الحقيقة — لا يكره الغناء العربى، ولا يتمنى له ولا يتوقع هذه النهاية قريبا أو بعيدا ، وانما أراد ان يشير متفكها الى ما يتصوره كارهو الغناء العربى من ان مصيره الحتمى عاجلا أو آجلا الى انقراض ، أو الى نسيان فى الزوايا المتحفية الباردة .. وهؤلاء لا يتصورون هـذه النهاية مجرد تصور ، ولا يكتفون بمعاقرتها مع الكأس أو اللقاء بها فى الاحلام ،

بل يعملون ويمهدون ويتوسلون بما فى وسعهم لتقريب النهاية وبلوغ المرام ! ..

وهم يكتبون بصراحة ويتحدثون بلا قناع ، مبشرين بأنه قد آن للمستمع العربى أن يدير ظهره للفناء العربى والموسيقى العربية ..

ولسنا مع المستهينين بشأن هؤلاء الدعاة ، ولا نقول ان دعوتهم ستذهب مع الريح ، مع ان بعضهم قد خفف من غلوائه فى الوقت الحاضر ، وركب موجة الموسيقى العربية طلبا للوجاهة والرياسة فى الوظائف والمؤتمرات واللجان والرحلات وبقية الفوائد والطيبات ..

وقد كان لهم أسلاف فى العشرينات من هذا القرن ، ولكنهم كانوا قلة صغيرة لا نفوذ لها فى المجالات الرسمية ، ولم يكن لهم شأن فى وزارة الاشغال العمومية التى كانت مسئوليتها تمتد من صيانة مبانى دار الاوبرا الى صيانة الفنون المسرحية والفناء العربى بوجه خاص .. ولعله لولا حزم وزارة الاشغال العمومية لكنا الآن نغنى بالطليانى ! ..

ولكننا الآن فى عهد وزارة الثقافة والارشاد القومى ومسئوليتها حيال الفناء العربى والموسيقى العربية نوع من الصيانة ، فضلا عن التنمية ، وقد كان للوزارة فى هذا المجال من العمل والتخطيط ما لا ينكره الآن أحد، ولم تكن تميل مع جماعة الكارهين للموسيقى العربية ، الا ان هذه الجماعة كان لها نفوذ رسمى أو شبه رسمى يمكن أن يؤثر فى مستقبل الموسيقى العربية ويجعلها تحت رحمة أعداء فى ثياب أصدقاء .. وقد نبهنا الى ذلك مرارا فى الماضى ، ولا باس ان نعود الى الحديث عنه الآن ..

فلا يخفى على الكثيرين ان ثمة أقوالا واعمالا ضد

الفناء العربى والموسيقى العربية ، يرى اصحابها ان موسيقانا وغناءنا قد فاتهما الزمن وحاصرهما التقدم العالمى ولابد لهما من مبارحة الساحة ، فان التعب فى سبيل الابقاء عليهما لاجدوى منه ولاداعى له مادامت هناك موسيقى عالمية متطورة يمكن استجلابها بلا قيد ولا شرط .. وبلا عناء ..

ولا استطرد وراء ما يخطر على البال من الرد على هذه الدعوى ، فالموسيقى العالمية ينتجها الانسان فوق ارض وطنه ، ولا ينتجها وهو معلق فى الفضاء .. وليس فى كوكبنا شىء عالمى بالمعنى الذى يتراءى خلف هذه الكلمة بما يتضمنه من محو الفروق الوطنية والقومية والمحلية ، كأنما فرغ الناس على كوكبهم السعيد من محو الفروق واندمجوا فى جنسية واحدة ، وصارت لهم لغة « عالمية » كلغة الاسبرنتو ! ..

صحيح ان الموسيقى العربية والفناء العربى ما زالا يخطوان فى طريق الانضباط العلمى ، انهما ينتظران حل مشكلات علمية وفنية ، فضلا عن مشكلات المعاهد والممارسة العملية غناء وتلحينا وعزفا ..

هكذا تتكاثر الاسئلة ، ولكن كثرتها لا تبيح لنا أن نضيق بها ذرعا ونعفى انفسنا من الارهاق فى محاولة البحث عن اجابات تكشف الظلام عنها .. متعللين بأن الحل السعيد الموفق موجود فى « النوتة » الموسيقية الاجنبية ، يستطيع من يشاء أن يأخذ منها حاجته بلا رقيب ولا حسيب ، قائلا فى ثقة وثبات هذه موسيقاى ! ..

وهكذا لابد أن تكون هناك خطة لرعاية الموسيقى العربية وتنميتها وحمايتها من الانقراض ، ولا أقول حمايتها من الذبول أو من الضعف ليس الا .. لان

الانقراض هو الذى يتهددها فعلا اذا تسلم أمورها جماعة الموسيقيين وهواة الموسيقى الكارهين الذين لا تنطوى صدورهم على شىء كثير ولا قليل من الولاء للموسيقى العربية وحلمهم الذهبى الذى يضىء لياليهم هو ان يستيقظوا من نومهم العميق ذات صباح سعيد فلا يجدوا للموسيقى العربيه اثرا ، ولا يسمعوا نغمة واحده من السيكا او الراست أو البياتى أو العراق أو الصبا أو الحجاز كاركرد .. فاذا خطر ببالهم ــ وقد اذهلتهم المفاجأة السعيدة ــ ان يسألوا عما جرى للموسيقى العربية فى ليلة واحدة هكذا ، قيل لهم وقد رقصت قلوبهم وأسماعهم نشوة وطربا : « أخذها الآخذون الى المتحف فوضعوها مع آثار برقوق ورقدت نغمة السيكا على سرير خوشقدم » ! ..

وأفضل من هذا وذاك عندهم أن يقال لهم « انها الآن فى السجن «المؤبد» لا خلاص لهامنه حتى آخر الدهر» .. فان جماعة الكارهين للموسيقى العربية يحلمون بأن يقذفوا بها الى الظلام مكبلة بالاغلال والاثقال ، ليخلو الجو ــ كما يتصورون ــ للموسيقى التى يصنعونها تلفيقا وخطفا ثم يدعون انها من الموسيقى العالمية أو على غرار الموسيقى العالمية .. ويا للعجب من هذا التصور الساذج الذى يطيف كالوسواس برءوس بعض وجهاء المثقفين ! ..
سيصيح القوم عند هذه النقطة وأكتافهم تهتز انفعالا :

ــ ها قد اطل أعداء الموسيقى العالمية برءوسهم ، ورفعوا أصواتهم فوق صوت الموسيقى الرفيعة ! ..

فعندئذ نبادر فنربت اكتافهم ونقسم بالله وملائكته اننا ما رفعنا أصواتنا فوق صوت الموسيقى الرفيعة ،

واننا مع الموسيقى العالمية قلبا وقالبا ، نفهمها ونتذوقها ونعرف قدرها الفنى كما يعرفونه واكثر ، ولكننا مع الموسيقى العربية فى كل حال ! ..

فاى موقف يا ترى نقفه الآن ؟ وما عسى أن نؤمله بعد انقضاء زمان طويل على تنحى وزارة الاشغال العمومية عن رعاية الفن وحماية الموسيقى العربية ! !

اليوم نقول انالموسيقى العربية فى مصر تتعثر فى اذيالها . ولقد أوشك الرحبانية بمفردهم فى لبنان ان يسبقوا الجهود المجتمعة ـ المتفرقة ـ عندنا ، فليست لدينا خطة واضحة ولا منهاج صريح لانهاض الموسيقى العربية وتنميتها .. ولا يكفى أن تتحرك مؤسسة المسرح والموسيقى التابعة للوزارة كل موسم ، ولا طائل وراءبعض اللجان الموسيقية وبعض المعاهد الموسيقية ، وبخاصة المعاهد الاجنبية الطابع برغم جنسيتها المصرية

ولن تبلغ الموسيقى العربية هدفها من البقاء والتجدد والنماء بما هو معروف من وجوه النشاط هنا وهناك ، فلا بد لذلك من خطة شاملة ولكن بغير روتين الخطط السابقة وجيوش موظفيها ومديريها ووجهائها وعتاة اداريها ومناقصاتها ومزايداتها ..

هذه الخطة تكون ذات رسالة فنية وقومية ، ورسالتها هى الهيمنة على كل ما يتعلق بالموسيقى العربية فى كل مجال ، وحمايتها من أعدائها ومن أصدقائها . فلا يمكن للأمة العربية أن يكون لها وجدان عربى ولسان عربى وموسيقى غير عربية ! ..

تعريب الكلمة والحنجرة

عازف الناى المصرى عبد الحميد مشعل ، يروى لنا من الجزائر تجربة فريدة فى أهميتها الفنيـــة وأهميتها القومية معا ..

بدأت تجربته بعد ان عين أستاذا للموسيقى العربيــة والغناء العربى فى معهد الموسيقى الوطنى فى الجزائر ..

المسئولون والشعب هنــاك يحاولون الآن ازالة آثار الاحتلال الاوربى وعدوانه على اللغة العربيــة ، لغتهم القومية التى استمر عدوانه عليها مائة وثلاثين عاما حتى أوشك أن يقتلعها من أرضها الجزائرية العربيــة ، بل اقتلعها فعلا من بعض ارضها الطيبة فنسيها بعضأهلها بالرغم من وطنيتهم ومعارضتهم للاستعمار ، وتحولت اللغة الفرنسية على امتداد عهد الاحتلال لغة للســـوق والشــارع والبيت ، فضـــلا عن المــدارس ودواوين الحكومة ..

ولمــا طلب المختصــون بالموســـيقى فى الجزائر الى الموســيقى المصرى تأليف فرقة جزائرية للغنــاء العربى والموسيقى العربية .. قال لهم :

ــ ولــكن تيــار الموسيقى هنا اجنبى مع الاسف ، وكذلك اللغة والمهمة التى تكلفوننى بها صعبة ! ..

وكان ردهم

ـ لهـذا نطلب اليك تأليف فرقة للغنـــاء العربى الصميم ، لان اعادة تعريب اللســان الجزائرى تتطلب اعادة تعريب الغناء الذى يسمعه المواطن الجزائرى ، ويترنم به بينه وبين نفسه ، ويشعر فيه بروحه المحلية وروحه القومية بعد محاولات الطمس الاستعمارية ..

واتضح للموسيقى المصرى من مناقشة المختصين هناك ان معاناة الصواب والخطـأ فى تجربة التعريب ، قـد اثبتت ان تعريب اللسان لايتم بدون تعريب الحنجرة ، فالتعريب قضية أمة تعود الى ذاتها من غربة طويلة ، والانسان العربى لا يتكلم بالعربية فقط ، بل يغنى بها ايضا .. ويشبه أن يكون تعريب اللســان وحده نوعا مبتكرا من الاستشراق يبقى اللغة على طرف اللسان ، ولا يدخل بها الى الضمير والوجدان ! ..

ولم يكد الفنان مشعل ـ وهو من الدارسين العرفاء بالموسيقى العربية والاوربية ـ يبدأ مهمته الـكبيرة حتى لمس خطورة الصلة وعمقها بين اللسان والحنجرة ..

فالاحبال الصوتية التى تتكلم هى نفسها التى تغنى وان اتخذت عند الغناء اوضاعا خاصة .. ولهذا كانت تجربة الفنان مشعل محفوفة بالعثرات منذ البداية .. فاللغة العربية ذاتها ما زالت تنفض عن وجهها ويديها تراب مائة وثلاثين عاما من محــاولات الواد ، وقـد تفرنست خلال هذا العهد الطويل غالبية الالســنة فى بعض المدن الجزائرية ، وحمل الغناء العربى عصاه على كاهله ورحل عنها ! ..

وهكذا كان ابتعاث الاحســـــــاس هناك بمقامات الموسيقى العربية وايقاعاتها ، وايقاظ ما بقى من ذكراها فى حنايا الاسماع والقلوب ، أشبه ببنــاء الدور الثانى من العمارة قبل بناء الدور الاول ..

ولكن الفنان العربى الغيور على رسالته الفنية القومية ، وجد بين الشباب الجزائرى نواة جديدة من غرس التعريب ، فبدأ بها باذلا جهده فى ربط ذوقها ووجدانها بالثنائية التى لا انفصام لها بين الفناء العربى واللغة العربية .. محاذرا فى كل خطوة أن يصطدم بالتفرنس اللغوى والفنى الذى طال عليه الامد والشعب تحت نير الاحتلال ..

وبعد شهور أيقن بأن مهمته لن تفشل ، فان هذه الطليعة من شباب فنانى الجزائر ـ طلبة وطالبات ـ تغلبوا على أكبر العقبات وتمكنوا من أداء الصولفيج العربى بالتدوين الموسيقى وتحديد ابعاد المقامات العربية علميا ، وكانت الحصيلة بضعة عشر موشحا من مختلف الانغام والايقاعات ، حفظها الطلبة والطالبات باللغة الفصيحة واللهجة العامية ، وأدوها بشروطها الفنية الصحيحة ..

كانت هذه مأثرة فنية وقومية ثمينة حقا ، لان أصحابها كانوا فى أول أمرهم على عتبة النطق العربى السليم ـ مجرد النطق السليم لا أكثر ـ ولكنهم بالرغبة والحماسة والجهد دخلوا لغة آبائهم وأجدادهم ، ثم رفعوا أصواتهم بعد صمت طويل يترنمون بغناء الآباء والاجداد ، وقد تملكتهم نشوة الانبعاث القومى والانتصار الفنى فى وقت معا ..

***

هذه التجربة الناجحة التى تمضى الآن الى غايتها المرجوة حيث تعترض التعريب مشكلات تجد حلا ومشكلات تبحث عن حل ، تنبهنا نحن الى ما أوشكنا أن نغفل عنه من تأثير مصير الفناء العربى فى مصير اللغة الفصيحة وفى مصير لهجاتها كذلك ..

فالغناء بالعربية والعامية مرتبط بالكلمات التى اساسها الاشتقاق اللغوى ، بينما تقوم الكلمات الاوروبية على « النحت » كما يقول سادتنا اللغويون ..

هذا الفارق فى التكوين اللغوى ـ وقد وفاه الباحثون اللغويون حقه ولا مجال للافاضة فيه هنا ـ جعل لمفردات الكلام العربى مخارج صوتية وأوزانا خاصة ذات قوانين صوتية لا يمكن اخضاعها لحركات الالحان الاوروبية التى لا تتفق أصلا واوزان الكلام العربى بفصحاه وعاميته ..

فلا يمكن ـ مثلا ـ تفريغ الحان الاوبرات الاوروبية من كلماتها الايطالية او الالمانية وملء فراغها بكلمات عربية يخضع نطقها لما يخضع له نطق تلك الكلمات الاجنبية .. ولا أحد يجهل ما وراء الكلام العربى فى الغناء من أوزان عروضية يتألف منها وحدها كيان لغوى موسيقى مستقل قائم على الايقاعات الموسيقية العربية وكسور الصوت العربى ، بما فيها ثلاثة أرباع الصوت التى اعتدنا أن نسميها « ربع الصوت » ..

ولعل فى هذا وحده ما يقنعنا بسلوك طريق مستقل لتجديد الغناء العربى وتطويره فى الاغنية الفردية والاغنية الجماعية وفوق المسرح ، بحيث لا يصبح فننا الغنائى بألوانه التى نعرفها الان ، وألوانه التى نبتكرها فى المستقبل ، امتدادا سطحيا منقولا بسذاجة عن الغناء الاوربى الذى يتعصب له بعض كارهى الغناء العربى تعصبا يشبه الجنون ! .

وفى هذا ايضا ما لعله يفسر حكم الكونسيرفاتوار على طلبته وطالباته بعدم الغناء باللغة العربية والالحان العربية ، لان تدريب أصواتهم على الغناء الاوبرالى والاوربى بأنواعه الكلاسيكية والحديثة ـ مع رفض

الفناء العربى رفضا باتا ـ خلق لهم اصـواتا فحلة فى الاوبرا ، ولكنها عاجزة فى السيكا والبياتى وأمثالهمـا عجزا تاما ..

وادى هذا التدريب الى تشكيل حناجرهم وصدورهم وسقوف حلوقهم ، تشكيلا فسيولوجيا يتنافر والغناء العربى بل يناقضه ويناهضه ! ..

وقد عجزت الاصوات المصرية والعربية التى نشأت هذه النشأة الفنية عن ممارسة الغنـاء العربى ـ لغة ولحنا ـ وقلنا لاصحاب هذه الاصوات غير مرة ان فك العقدة الفسيولوجية والفنية الجافة التى عقدهم بها « التدريب الكونسير فاتوارى » معناه انهيارهم كمطربى أوبرا وضياع الاحلام الذهبية التى توجهم بها مدربوهم .

ولم يتعد هؤلاء المدربون وأجباتهم حين منعوا الطلبة والطالبات من الغناء العربى ، لانه يفضى اخر الامر الى « تصفية » ما صنعه هؤلاء المدربون المخلصون لقواعد فنهم وأصوله ، فى صدر كل طالب وقلبه وحلقه وبلعومه ورئتيه وحجابه الحاجز وضلوعه وقلبه ولسانه وشفنيه واسنانه،وبقية الجهاز الضخم الذىينطلق منه الصاروخ الاوبرالى الى الاسماع ..

نرجو ألا يسارع بعض من يسيئون الظن الى اتهامنا بمعاداة الاوبرا والاوبريت والموسيقى العالمية ، والتهم الفنية الاخرى التى أصبحت ـ لكثرة ترديدها ـ أشبه بتهمة معاداة السامية ذات الشهرة العالمية

فالموسيقى الاوربية ـ او العالمية ـ كيان فنى ضخم متصل الحلقات منذ مئات السنين ، ولكن من المستحيل « تفصيل » قميص عثمان جـديد من هـذه الموسيقى واتخاذه راية وشعارا فى محاربة الموسيقى العربية ..

كما انة من البلاهـة الا ننظر فى هـذا التراث الفنى

الانسانى الكبير نظر الدارس المستفيد

ولكن القاعدة الذهبية فى هذا المجال هى ان التقليد القرودى لا يثمر ، وان نقل الغناء العربى والموسيقى العربية الى متحف الآثار العربية لن يفتح الابواب للموسيقى العالمية والغناء الاوربى الا على قاعدة تقليد المغلوب للغالبين أو المنتصرين كما قال المؤرخ المشهور ابن خلدون ، ولكن بطريقة أشد ابتذالا من الطريقة التى انتقدها ابن خلدون ..

ولو دار الزمان بنا هذه الدورة لأمسينا بعد جيل او جيلين فى حاجة الى حملة للتعريب كالحملة التى نسمع عنها الآن فى الجزائر ... فان سقوط الغناء العربى هو نصف السقوط ، ثم يجىء دور النصف الثانى عندما يقول القائلون لم يبق الا اللغة العربية !

واذا كان من المسلم به اجتناب التقليد والنقل فى بناء الكيان المادى للمجتمع ، فهل يصعب علينا أن نتجنب التقليد والنقل فى بناء الكيان العلوى لمجتمعنا ، وأعنى بوجه خاص فنه وأدبه .. موسيقاه وغناءه وكلامه ؟ ! ..

من العجب ارتفاع هذا المد فى وجه الموسيقى العربية وأواصرها اللغوية ، بينما القومية العربية تحاول النهوض ، والكيان الصهيوني يتواثب بتلفيقاته السياسية والادبية والفنية الكثيرة ، ومن بينها تلفيقاته التى يسميها الموسيقى اليهودية ! ..

ثم نقول : لسنا ننادى على بضاعة التراث والماضى ، ولكنا نطلب للوجدان العربى مكانا تحت الشمس

وليت شعرى كم نتكلف بعد جيل أو جيلين لنعيد السنتنا وغناءنا الى وضعهما العربى .. وهل الحزم ان نبدد ثم نشقى لنجمع ؟ ! ..

عبدالوهاب وتفصيل الأغانى

محمدعبد الوهاب باعتراف غالبية النقاد والمستمعين والملحنين أيضا أقدر الجميع على وضع اللحن المناسب للصوت المناسب ..

وبفضل قدرته هذه لمعت ليلى مراد ونجاة على ورجاء عبده وبعض المطربين الذين تعهدهم زمنا ثم تركهم لمواهبهم فلم يصمدوا ولم يواصلوا البقاء ..

ولما لحن عبد الوهاب فى الزمن الاخير لعبد الحليم حافظ وفايزة احمد وفيروز ونجاة الصغيرة كانت الحانه على قدر أصواتهم بلا زيادة ولا نقصان ، وأبرزت أجمل ما فيها ..

وكانت أكبر تجاربه فى الزمن الاخير مع صوت أم كلثوم ، فلم يغير عبد الوهاب فيما اعتاده من تفصيل الاغانى على « مقاس » الصوت بحيث يبدو الاثنان معا فى أجمل صورة ممكنة ..

صحيح ان الحان السنباطى لام كلثوم طوال خمسة وثلاثين عاما ، كانت أروع ما غنت ، ولكن السنباطى ملحن كلثومى فقط . يبلغ قمة باهرة فى التلحين لها ، وتضعف روحه المعنوية حين يلحن لغيرها ، فيرتج عليه كأنه خطيب مصقع خانه على المنبر لسانه الفصيح !..

بل ان السنباطى قد ارتج عليه خلال السنوات

القلائل الماضية فى التلحين لام كلثوم نفسها . السبب ـ فيما يبدو ـ هو ضعف روحه المعنوية ايضا ..

عبد الوهاب هو نقيض السنباطى . روحه المعنوية فى التلحين لا تضعف ، وهو يواجه كل صوت بهذه الروح القوية فيلحن له بابداع ما يناسبه ، حتى يقول المستمعون : يجب الا يغنى هذا الصوت الا الحان عبد الوهاب ! ..

والسر ان عبد الوهاب حين يفصل الحانه على الصوت لا يصعد به درجة صوتية او موسيقية ولايهبط به درجة ولا يتركه معلقا بين درجتين الا بمقدار ما يناسبه ويظهر أحسن ما فى نبراته واقدر ما فى أدائه بلا ارهاق ولا افتعال ..

وهذا بالضبط ما صنعه عبد الوهاب حين لحن لنفسه فى مراحل صوته المتتالية ، وفى مراحل مذهبه فى التلحين منذ أكثر من اربعين عاما ..

ربما يقال ان الاغنية الممتازة تحتفظ بجمالها مهما كثرت فى ادائها الاصوات . هذا غير صحيح ، لابالنسبة للأغنية الفردية فقط ، بل بالنسبة للغناء المسرحى ايضا .. وغير صحيح حتى فى الغناء الاوربى الفردى والمسرحى برغم الاختلافات الكبيرة المعروفة بين الغناء العربى والغناء الاوربى ..

لنتصور ـ مثلا ـ صوتا عربى التربية والتكوين مساحته ثمانية مقامات فقط ، فانه يعجز بطبيعة الحال عن غناء لحن تم تفصيله على صوت مساحته ستة عشر مقاما ..

ومهما نزل الصوت ذو المقامات الثمانية بطبقة النغمات ـ ولو الى درجة الدندنة ـ ليستوعب هذا اللحن المفصل على ستة عشر مقاما ، فانه سيعجز عن

تصوير اللحن الا على نحو لا يرضى المستمعين ولا يرضى الملحن ولا يرضى صاحب الصوت نفسه ..

وفى الغناء الاوبرالى – برغم التشابه فى الاصوات الاوبرالية على نحو ما – لا يتقدم صوت نسائى من طبقة الالتو مثلا ليغنى لحنا مكتوبا لطبقة السوبرانو ، ولا يتقدم صوت رجالى من طبقة الباص ليغنى لحنا من طبقة التينور .. وهكذا ..

فى هذه الناحية الهامة ، نجد عبد الوهاب حريصا ودقيقا وموسوسا كعادته . يحرص على تفصيل اللحن بحيث تظهر صورته الحقيقية فى مرآة الصوت الذى يؤديه . وبقدر مساحة الصوت يمتد اللحن بدون زيادة لا تثمر الا الارهاق وكشف العيوب الفنية ..

الملحنون الآخرون – اقصد بعضهم – يضعون الحانا يحتاج تصويرها الى مساحات صوتية معينة ، فاذا نقصت هذه المساحة بين ايديهم خلال التدريب على اللحن ، عالجوا نقص المساحة بخفض طبقة الآلات الموسيقية ، فضلا عن انخفاض طبقة الصوت ذاته من البداية أو من قبل البداية . عندئذ يبدو اللحن فى صورة مهزوزة غير مقنعة ..

وقد أدهشنى عبد الوهاب حين وافق ان تغنى مطربة لبنان فيروز بعض الحانه الفاخرة التى غناها قبل اربعين عاما بصوته الذهبى العملاق . فان صوت فيروز – على جماله وأناقته وصفائه – لا يملك الدرجات الصوتية التى تتضمنها هذه الالحان ، وكان يتضمنها صوت عبد الوهاب حين غناها ، فضلا عما كان له من المقدرة الادائية ذات المزايا الجمالية التى لا نظير لها الآن ، والتى يبدو الاداء الجديد بالنسبة اليها مجرد دندنة ملساء الملامح قاصرة عن تصوير اللحن برغم كل

اجتهاد ، وبرغم كل ما يزعمون انه تفسير جديد للحن القديم ..

الارجح ان عبد الوهاب كان مطمئنا الى بقاء أغانيه هذه بصوته الذهبى فى الاسطوانات القديمة وما يتجدد من طبعاتها ، فلم ير بأسا فى السماح بغنائها لمن أراد ، ما دام وراء هذا المجد القديم الذى دخل التاريخ ، حركة جديدة هنا وهناك ..

المهم ان عبد الوهاب الآن هو أكثر الملحنين فهما للأصوات وما يناسبها ، مهما كان الصوت جليل القدر كصوت أم كلثوم أو متواضعا كصوت هذه أو تلك من المطربات الناشئات ..

وهو بهذا الفهم الذكى يسهم فى حفظ كيان الغناء العربى وقد بدات تهب عليه رياح « الغناء الرومى » الذى نسمعه الآن من المستشرقات صباحا ومساء كأنه مواء القطط في ساعات غدائها أو ساعات صفائها ..

ونتوقع من ذكاء فنه الكبير ، ومن فن ذكائه الخطير، احسن أغانى المطربين والمطربات فى كل جديد يتاح لهم ان يظفروا به من فنه على تجدد السنين ..

فريد وجمهوره

لم أكن ـ فى الحقيقة ـ أعرف بالضبط مكانة فريد الاطرش عند المستمعين فى البلاد العربية حتى كتبت مرة مقالة عنه فى مجلة « الكواكب » رأى فيها بعض القراء ما لا يتفق وتفاصيل الصورة المرسومة له فى أذهانهم ، مطربا موصول النجاح منذ أربعين عاما .. فأمطرونى بالرسائل ، مع اننى لم أكن أتممت كلامى عنه ، وكنت وعدتهم باتمامه فى العدد التالى من مجلة « الكواكب » ..

ولما ظهرت تتمة كلامى ثبت لهم أننا نقف حيال فن فريد الاطرش على خط واحد وان اختلفت مواقعنا فيه ولا بد بطبيعة الحال أن تختلف ..

يرتبط فريد فى وجدانى بأسمهان المطربة الفذة ، صاحبة أجمل صوت فى عصرنا بعد صوت أم كلثوم ، ليس لانه شقيق اسمهان ، بل لانه صاحب أحلى وأبرع ألحان غنتها ، بالرغم من انها غنت لاكبر واشهر الملحنين ..

وفى صبانا وشبابنا الباكر أسكرتنا اسمهان بما غنته من ألحان فريد فى فيلم « انتصار الشباب » ثم فى فيلم « غرام وانتقام » .. وما زالت لاغانيها التى لحنها فريد فى هذين الفيلمين نشوة تتجدد كلما سمعناها ،

فقد عرف فريد مكامن الروعة الاصيلة فى حنجرة اسمهان ، فلعب عليها بألحانه لعبا مطربا بارعا ، لم يتح مثله لاحد من الملحنين الكبار الذين لحنوا لها ..

اما الحان فريد نفسه فكانت دائما تحمل طابعه الذى انفرد به منذ كان يغنى فى الاذاعات الاهلية القديمة حتى اليوم ، وهو طابع ذو نكهة خاصة ، وله فى الاسماع رنين متميز ، وقد اثرت طريقة تلحينه فى الحان عصره تأثيرا لا شك فيه ...

واذا كان فريد قد اشتهر دائما بما يسميه البعض « الغناء الشرقى » فانه أيضا أسهم بنصيب وافر فى حركة التجديد والتطوير التى التفتت الى الموسيقى الاوربية واستفادت منها .. وله الحان كثيرة اقترب فيها من الغناء الاوربى والموسيقى الاوربية وان لم يبتعد عن الذوق الشرقى ، أو الذوق العربى على الاصح ..

وعندما يكتب تاريخ الغناء العربى المعاصر فان فريد الاطرش سيدخله مع الملحنين الذين تركوا فى غنائنا العربى اثرا واضحا ، بل ان طريقته الخاصة فى الغناء ونطق الكلمات ستدخل هذا التاريخ أيضا بكل ما أثير حولها وكل ما يثار حولها من مناقشات فنية وعلمية متباينة ..

ولو لم يكن فريد على هذا المستوى لما استطاع أن يلمع ثم يواصل اللمعان فى عصر عظماء الملحنين المجددين أمثال عبد الوهاب والقصبجى وزكريا أحمد والسنباطى

واما صوته فكان دائما صوتا خاصا ، يمتلك شروطا خاصة تكفل له جمهورا واسعا متجددا منتشرا فى مصر وخارج مصر ، على امتداد مراحل فنية متعددة بدأت فى الثلاثينات واثبتت قدرتها على البقاء والنماء حتى السبعينات ..

والمشكلة الدقيقة بين فريد الاطرش وبينى ، هى انني عندما اكتب عن جزئيات فى فنه ، يتصور هو انني اكتب عن فنه كله بلا تفرقة بين التفاصيل .. وهذه المشكلة قائمة أيضا بينى وبين جمهوره الكبير ..

والصورة الكاملة لفن فريد الاطرش ، مطربا وملحنا ، هى من اشد الصور ثراء بالانفراد وخصوصية الشروط الفنية وما يتعلق بها من نجاح وقبول لدى الجماهير التى من حقها دائما أن تمنح النجاح لمن تشاء وتمنعه عمن تشاء ! ..

وفريد الاطرش عازف العود ، سيدخل تاريخ الموسيقى العربية مضافا الى فريد الملحن المغنى ، فان العود العربى الذى يضطهده بعض الموسيقيين « المستخوجين » وينادون بالقائه فى المتاحف ، يلقى من فريد يدا حانية وصدرا حنونا .. وهذا وحده يجعل من فريد أحد الملحنين القريبين الى عشاق الألحان العربية ، فى عصر كادت تستعجم فيه الالحان والاصوات والآلات الموسيقية ...

ويستطيع فريد أن يتحدث عن شىء مؤكد فى حياته الفنية التى امتدت عشرات السنين ، وهو انه كان دائما فنانا جماهيريا يعيش فنه وسط جماهير واسعة فى مصر وخارج مصر ، ولم ييأس منه جمهوره ولا يئس هو من جمهوره عندما المت به تلك الظروف الصحية التى عرفها الجميع والتى ـ برغمها ـ يواصل فنه باصرار الفنان الذى لا يملك الا اللقاء مع جمهوره بالرغم من جميع الظروف ..

وأعود الى المشكلة التى قلت انها تقوم أحيانا بينى وبين فريد وجمهوره ، فأكرر أنها تتعلق بجزئيات تختلف حولها الآراء ، وقد تحدث فريد نفسه عن هذه

الجزئيات فى كلمة له بمجلة « الكواكب » فقال « ان صوتى الآن اقوى واجمل واصفى من السنوات الماضية حتى عندما كنت شابا ، وخير دليل على ذلك حفلتى التى احييتها فى شم النسيم [1] وقال جميع النقاد والجمهور بأننى غنيت فيها اغنية الربيع كأحلى واقوى من اى وقت فى حياتى .. وهى اغنية تحتاج الى جهد صوتى كبير ، من مقامات منخفضة وعالية تصل الى ديوان ونصف ديوان ، اى حوالى ١٢ مقاما . هذا عدا الاداء والنفس والجهد المضنى الذى يحتاج اليه المطرب فى غناء هذه الاغنية الجبارة الخالدة ، وأقول ذلك بكل تواضع وفخر » ..

والحقيقة ان فريد الاطرش لم يتزيد فى حديثه عما بذله فى هذه الاغنية من جهد ، ورأيى هنا كرأيه .. وليست أغنية « الربيع » هى وحدها التى ينطبق عليها هذا الرأى ..

ولكن المشكلة اننا ـ نحن النقاد صناعتنا ان نتكلم كثيرا ، ولا يمكن أن يمر كلامنا كله مرور النسيم !..

---

(١) سنة ١٩٧١

عبدالحليم والصوت "الخوجاتي"

فى لقاء لعبد الحليم حافظ مع مجلة « الكواكب » خطر له أن يدافع عن لون من الاصوات ظهر أخيرا ، وقيل عنه انه لون غريب عن الغناء العربى ، لان الاصل فى تعليمه وتدريبه هو الغناء الاوبرالى الذى يختلف فى أصوله عن الغناء العربى اختلافا عميقا (١)

وفى معرض دفاعه عن هذا اللون من الاصوات يروى عبد الحليم ما حدث له - شخصيا - فى امتحانه بالاذاعة قبل عشرين عاما ، اذ وصفت لجنة الامتحان صوته الفض وقتئذ بأنه « خوجاتى » لا يصلح للغناء العربى . ولكن الجمهور لم يأخذ برأى لجنة الاذاعة - وكانت من مشاهير الموسيقيين - ووصل عبد الحليم سريعا الى الناس ..

هذه القصة التى يرويها عبد الحليم عن صوته لايمكن فى رأيى اسقاطها على بعض الاصوات التى يشملها بدفاعه ، فالقياس مع الفارق - كما يقولون - والحقيقة أن صوته فى ذلك الحين لم يكن « خوجاتى » لابتدريبه ولا بمخارج الفاظه ولا بروحه .. بل كان جديد التصوير ، جديد التعامل مع المقامات الفنائية والقفلات والزخارف اللحنية ، ولكن مساحته لم تكن ممهدة

(١) كان حديث عبد الحليم مع « الكواكب » فى نوفمبر ١٩٧١

على الطريقة المتعارف عليها ، ولهذا كان ــ فى جملته وبعض تفاصيله ــ يشبه لهجة غير مألوفة للأذن العربية، وان كانت هذه اللهجة عند تأملها واختبارها ليست لهجة اجنبية ..

وماذا حدث بعد ذلك ؟ ! ..

تدارك عبد الحليم ما كان فى حاجة الى تداركه من الدربة والاستيعاب والصقل ، وامتلك ناصية «قرار» محكم غنى بالتعبير ، يتفق وأصول الفناء اتفاقا لاجدال فيه ، وان بقيت على حواشي صوته آثار لهجته الخاصة التى هى فى الحقيقة ميزة له وليست مجرد خروج عن القواعد الفنية سببه العجز عن الدخول الصحيح فيها.
وشيئا بعد شيء تجسمت فى نبراته وأدائه زوايا الطرافة والجمال ، وانضبطت انفاسه المدربة على النفخ فى آلة « الأبوا » انضباط المفنى الحريص على متانة ادائه فى جميع حالاته .. وتفير المطرب « الخوجاتى » الذى بدت نبراته متميعة فى أسماع أعضاء لجنة الاذاعة فلم تمنحه الرضا والقبول ! ..
ثم اشتهر عبد الحليم كمطرب جديد التفسير للفناء العربى فى الوان خاصة ، متين الاداء الى حد التشدد فى كل نبرة ترتفع أو تنخفض او تستقيم ، حتى قال بعض مستمعيه انه اكتسب دقة الاداء من الشيخ محمد رفعت والموسيقار عبد الوهاب ، وكلاهما أستاذ مجاله الخاص فى دقة الاداء ..
وبعد أن تخطى عبد الحليم اغنياته الطفولية فى أواخر الاربعينات ــ وهى التى كانت تنطبق عليها بصورة من الصور اعتراضات لجنة الاذاعة ــ انطلق فى لهجته الفنائية الجديدة التى لا يجادل أحد فى صحة نسبها الى الفناء للعربى ، فكانت اضافة الى الاساليب الفنائية

سرعان ما تذوقها المستمع العربى ــ وهو دقيق الذوق مهما قيل عن ذوقه ــ وأعطاها حقها من الاستحسان..

ولم تكن أغانيه الاولى مثل « صافيني مرة » التى لحنها الموجى الا من صميم الغنـــاء والاداء العربى ، وكذلك ما غناه من الحان كمال الطويل برغم مط بعض الالفــاظ فيها بطريقــة غير معهودة ، ثم الحان عبــد الوهاب التى انطق فيها هــذا الملحن البصير مقــامات الغناء العربى نطقا تلغرافيا مبتكرا ، وكان هــذا النطق التلغرافى عربى اللسان وان داخلته بطبيعة الحال لمسات الاقتباس ..

والقيمة الحقيقية لعبد الحليم حافظ تتمثل فى انه اضافة للغناء العربى ــ بغض النظر عن الاختــلاف فى تقدير حجمها ــ وان كان يقف خارج نطــاق الغنـــاء العربى بصورته الــكلاسيكية المتراكبة ، وهـــذا هو السبب فى أنه لا يغنى للسنباطى مثلاً .. ولا ينكر عبد الحليم انه يقف بصـــوته وطريقتـــه وامكاناته خارج التواشــيح والادوار والبشـــارف والمواويل ، وحتى القصائد .. ولتقــل ما شئت عنه بعد ذلك ــ اعجابا وتقديرا ــ داخل نطاق فنه الخاص ..

***

أما الاصوات الجديدة التى يدافع عنها عبد الحليم ، فهى تختلف تماما عن صوته ، لانها تنتسب الى اللون « الخوجاتى » انتسابا لا انفصام له ، وهى ــ بعكس صوته ــ لا تصور الغناء العربى تصـــويرا جــديدا ولا قديما ، لان مشكلتها هى عدم الالمام بالغناء العربى ، ولا اقصد مجرد الالمام الدراسى ، بل اقصــد الاستيعــاب الفطرى الذى يداخل النفس العربية منــذ نشأتها كما

تداخلها اللغة وكما تداخلهـــا علاقات البنوة والابوة والامومة مثلا ..

وكل الفنون ذات الاصول القومية تنشـأ فى فطرة الانسان وتتكون فى وجدانه . واذا لم يكن الغناء العربى فطرة مفروزة فى صاحبها استحال عليه أن يبرع فى الغناء مهما اجتهد فى دراسته .. فاذا اضيف الى انتفاء الفطرة الفنية العربية تدريب أجنبى على الغناء الاجنبى يلتوى به اللسان والوجـدان ، وتتيبس به أحبـال الحنجرة ، وتتخذ اجهزة الغناء فى الصدر والحلق شكلا خاصا ، رسخت فى الدماغ اصول التـدريب الاجنبى كالصخر ، واصبح الغناء العربى فى هذه الحالة محنة على من يحاول أن يتدرب عليه ، ومحنة أشد على من يحاول الاستماع اليه ! ..

وهـذا فى الحقيقة هو الفرق بين عبد الحليم الذى قيل عنه فى بداية امره بغير حق انه « خواجة » وبين من يقال عنهم ـ بحق ـ انهم خواجات .. وهذا هو السبب فى بقاء عبد الحليم منذ الخمسينات الى اليوم وبعد اليوم .. ولا نريد أن نسبق الاحداث أو نرجم بالغيب فنقول ان خواجات اليوم لن يبقوا الا يوما أو بعض يوم ! ..

السنباطى وألحانه ومخاوفه

رياض السنباطى هو صانع أجمل غناء فى عصرنا ، ولا يمكن ان نسمع أم كلثوم بدون أن نذكر الملحن المتفنن الذى انبثقت من موهبته المدهشة تلك الفيوض من الروائع والشوامخ اللحنية التى لم يسبق لغزارتها وسحرها مثيل فى الغناء العربى المسموع والمسجل ، والتى أنطق بها السنباطى مقامات الموسيقى العربية نطقا جديدا لم يخطر على قلوب الملحنين القدماء ، وكشف عن امكانيات فيها بلا حدود ..

لقد استوعب السنباطى القدير طرائق الغناء العربى استيعابا جديدا خلاقا ، فصنع غناء عربيا تخطى به الحدود التى كان البعض يتصورون ان الغناء العربى يتوقف عندها تطريبا وتعبيرا ، وأتى فى ذلك بما يحير العقول ..

وصحيح ان الغناء العربى قد خلع اهابه القديم منذ جدده عبده الحامولى ومحمد عثمان ومحمد المسلوب وأبو العلا محمد ، ثم سيد درويش ومعاصروه ، ثم عبد الوهاب والقصبجى ، ولكن عمل السنباطى ارتبط بصوت أم كلثوم — وهو ظاهرة تاريخية نادرة — فكان من نصيب السنباطى أن يحقق انجازا نادرا فى تاريخ الغناء العربى ، وقد فعل ذلك على خير الوجوه ..

قد يقال : وماذا عن عمل السنباطى خارج نطاق أم كلثوم ؟ !

ولا محل لهذا السؤال فى الحقيقة ، لأن ما أنجزه السنباطى فعلا — واكثره فى نطاق صوت أم كلثوم — هو ما سيحاسبه عليه تاريخ الغناء العربى ، وسيحتل به من هذا التاريخ صفحات بارزة ..

ولكن هل يحاسب التاريخ رياض السنباطى على ظروفه النفسية الخاصة ؟! .. لقد اشتهر بالانقباض عن الناس كأنما طبعه الجفاء ، ولكن للنفس — وبخاصة نفس الفنان — أحوالا تبدو عجيبة عند من يأخذها على علاتها ويكتفى بظاهر أمرها ، دون تعمق فيما وراءها ..

من ذلك ما رواه لنا مستمع من عدن عاصمة جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية ، فان له مع السنباطى وتقلباته البوهيمية قصة ذات دلالات تختلف باختلاف الناس حيالها ..

يقول السيد « عمر جبلى — ٣١٤ — ١٥ شارع الازهر — قسم الف — الشيخ عثمان بعدن » ما يلى بالحرف الواحد

« عشت أحلم بلقاء رياض السنباطى فى القاهرة ، لكى أسمع صوته وأرى صورته وأسأله كيف صنع ألحانه العظيمة . ثم شاءت الظروف أن تبعثنى الشركة التى أعمل بها فى عدن الى لندن للتدريب ، فمررت بالقاهرة وتخلفت بها بضعة عشر يوما لغرض واحد ، هو أن التقى بالسنباطى قبل مواصلة السفر الى لندن ..

« ووجدت من اللائق قبل أن أطرق باب بيته الذى سألت عنه حتى عرفت مكانه فى مصر الجديدة ، أن

اكتب اليه رسالة أستأذنه فى مقابلته ، قائلا له أرجو أن تسمح لى بزيارتك فى منزلك .. فى متحف الموسيقى، لارى عودك الذى تستخرج منه أروع الالحان .. فى صومعتك لاشعر بجلال الالهام الموسيقى فى مهبطه على صاحبه ..

« وقلت فى رسالتى للسنباطى ارجو الا تحرمنى من لقائك فقد حضرت من عدن الى القاهرة «خصيصا» لكى أراك ثم أواصل سفرى الى لندن . وانى فى انتظار تكرمك بالرد ..

« ولما انتظرت سبعة أيام ولم اتلق ردا .. اتصلت بمنزله تليفونيا ..

وتكررت المكالمات التليفونية أملا فى أن أظفر بموعد من السنباطى الا ان الردود التى تلقيتها من المتكلم كانت متوحدة القصد وهو استحالة مكالمة الاستاذ .. وهنا تأثرت عزة نفسى ، ولا أقول انها ثارت لان الحان السنباطى تشفع له فى كل ما يصدر عنه من مثل هذه التصرفات.. واستثقلت نفسى لمثابرتى على محاولة فرض مقابلتى « بالعافية » — كما تقولون فى القاهرة — على من لا يريد هذه المقابلة ؟ ..

« ولكن .. هل الاعجاب بالحان السنباطى يعتبر لديه جناية أستحق عليها حرمانى من لقياه ؟ ! .. الا يشفع لى عنده انى قدمت من عدن واضعا لقاءه نصب عينى ، وانى لم أسافر راسا من عدن الى لندن وتخلفت فى القاهرة بأمل هذا اللقاء دون سواه ..

« لقد حز فى نفسى ان الاقدار سعت حتى دبرت حضورى الى القاهرة ومهدت لتحقيق حلمى بلقاء السنباطى ، ولكن السنباطى نفسه حال دون تحقيق الحلم ..

« لا أكتمك اننى بعد انتهاء فترة تدريبى فى بريطانيا فكرت وانا احمــل حقائبى عائدا الى عدن أن أتخلف بالقاهرة مرة أخرى وأكرر المحاولة مع السنباطى .. ولــكن الفكرة تبخرت عندما تذكرت « الذل » الذى شعرت به فى محاولتى السابقة التى صدمتنى وأرقتنى طويلا .. وهكذا عدت الى عدن وأمنيتى التى تصورت انها سهلة التحقيق قد أصــبحت فى نظرى « كالغول والعنقاء والخل الوفى » كما يقول الشاعر ..

« ومع ذلك لا أكتمك اننى لجأت اليك لــكى تنقــل عتابى الى السنباطى ..

هذه هى رسالة الاخ العدنى كلها تقريبا ، وهى تدل على انه نموذج فذ للمعجبــــــين الرومانتيكيين بالفن والفنانين .. وقد تجردت رومانتيكيته من كل زخــارف الدنيا فلم يعجب بسعاد حسنى ولا بنجلاء فتحى ، بل اعجب برياض السنباطى ! ..

وانه لمؤسف حقا ان السنباطى لم يقابل هــــــذه الروح الجميلة ولو بقليل من المجاملة التليفونية التى لم تكن لتعرضه لاى خطر من أى نوع. ولــكن من يعرفون عزلة السنباطى وراء جدران بيته وما انبتته فى نفسه من مخاوف يدركون انه لا يستطيع أن يتصرف الا فى هذه الحدود ..

وقد القت عزلة السنباطى ظلالها على الحــــانه فى السنوات الاخيرة ، حتى طلــع علينــا بلحنــه الجديد « القلب يعشق كل جميل » فاذا بطلاقة السنبــاطى تعود من جديد . فهل يكون هــذا اللحن ثمرة انعطاف نفسى جديد للسنباطى يعيده الى فنه والى الناس ، بقدر ما تسمح به تقلبات أحواله العجيبة ؟ ! ..

بليغ والمولود المنتظر

بليغ حمدى تغنى له ام كلثوم لحنا بعد لحن فيصبح رصيده فى بنك الصـوت الذهبى ثروة من حق الاداء العلنى وثروة من الدربة على التلحين لم ينقطع مددها منذ عشر سنوات عندما اتاحت له « مبادرة » خاصة من ام كلثوم ان يدخل فى قائمة ملحنيها التى دخلها أبرع الملحنين ..

لهذا يبدو بليغ حمدى كشاب سعيد الحظ ، آل اليه تراث الآباء والاجداد ، فانطلق يحدث نفسـه كأبى العلاء المعرى بانه وان كان الاخير زمانه ، سيأتى بما لم يستطعه الاوائل الكرام ! ..

وبليغ حمدى يكاد يكون الآن اكثر الملحنين الحانا واعمالا ، وترحالا فى سبيل الالحان والاعمال بين المشرق والمغرب على امتداد الفصول الاربعة ! ..

وخلال السنوات العشر الاخيرة تلقفته مراحل فنية متعددة ، كان فيها يناقض نفسه احيانا وهو يظن انه يعود الى نفسه ، حتى استقر اخيرا على حالة من القلق الفنى والفكرى يختلط فيها التناقض والوئام بين ما يعمله فى الغناء والموسيقى وبين ما يريد أن يعمله او يحاول أن يعمله ! ..

وقبل لقائه بأم كلثوم فى بداية الستينات ، كان قد

بلغ بداية طريقه كملحن ناجح بعد أن بلغ نهاية طريقه كمطرب لم يحالفه النجاح ، ونسى أغانى الملحنين التى جربوها فى صـوته او جربوا فيهـا صـوته ، وقال لنفسه لابد مما ليس منه بد .. ان فاتنـا احتراف الفناء فلن يفوتنا احتراف التلحين ! ..

وفى البداية لم يسعده أن ينقلب ملحنا مغمورا بعد ان كانت أمنيته أن يصبح مطربا مشهورا .. وقد فارق هذه الامنية العزيزة وودعها موجع القلب يائسـا من العثور على مكان فى زحام الملحنين الـكبار والصغار ..

ولما غنت له فايزة أحمد فى نهاية الخمسينات لحنه الذى تقول كلماته : « ما تحبنيش بالشكل ده » اهتز بليغ حمدى هزة السرور والامل ، فقد نجح اللحن مع انه كان مجرد مطلع سنباطى الروح ، تتلوه «خربشة» لحنية لا تنم عن ملحن موهوب ! ..

ولـكن هـذه الخطوة الصغيرة كان لها ما بعدها ، فجاءت الحانه لعبد الحليم حافظ ونجاة الصغيرة أكثر تطورا ونجاحا ، ولفتت بعض الاسماع والانظار الى ان هناك ملحنا اسمه بليغ حمدى ، يجرى فى آثار كمال الطويل وعبـد الوهاب ولـكنه يصـنع نفسـه ويبنى شخصيته وهو يجرى فى آثارهما وآثار الآخرين ، لانه ذو موهبة وليس مجرد هاو يعيش على التقليد الساذج

ولم يكن الـكثيرون قد اقتنعوا بموهبة بليغ حمدى عندما اقتنعت بها أم كلثوم فاستدعته ليلحن لها ، وهو وقتئـذ يحاول ان يلحن لابن شـقيقها الذى عدل عن الفناء بعد تجربته الاولى ، وكانت أمنية بليغ حمدى أن ينجح فى التلحين له ، أما التلحين لام كلثوم فلم يخطر على باله .. ولـكن هكذا كان ..

ولاسباب خاصة نجح لحنه الاول لام كلثوم « حب

ايه اللى انت جاى تقول عليه ؟ » .. ولكن هذا النجاح الذى كان حجمه أضعاف حجم اللحن المتواضع، رشح بليغ حمدى للتلحين مرة أخرى لام كلثوم ، ويبدو انه بعد صدمة النجاح الاولى أخذ يتمالك نفسه ، ويستجمع شتات موهبته الفنية ، فنجح فى عدة الحان كلثومية امتازت بالحلاوة والطلاوة والطرافة ..

شجعه النجاح وفتح له أبواب المطربين والمطربات ، فارتفعت روحه المعنوية ، وامتلأ ثقة بالنفس ، واصبح التلحين لام كلثوم عملا موسميا له ، أما عمله اليومى فيشمل غالبية المشتغلين بالغناء ، من عبد الحليم الى شادية الى نجاة الى محمد رشدى ومحرم فؤاد وغيرهم ..

وصعدت الحانه الى المسرح ؛ فكانت مقبولة من الناحية الفنية ، قليلة القبول من الناحية الجماهيرية ، بسبب التوزيع الموسيقى المبالغ فيه الذى اصيبت به هذه الالحان .. وما زال التوزيع المبالغ فيه سببا لنفور عصبى دائم يقابل به الجمهور الاعمال المسرحية الغنائية المصرية فى أيامنا ، بعد أن كانت المسرحيات الغنائية مثار اهتمامه وبهجته قبل اربعين عاما ..

ووراء هذا التوزيع الموسيقى الصاخب انساق بليغ حمدى بعض الوقت فى بعض الحانه ، ومن بينها الحان شعبية الطابع يكمن سرها الحقيقى فى شكلها الميلودى البسيط ، كأغنية « انا كل ما اقول التوبة » التى غناها عبد الحليم حافظ بتوزيع مقتبس من الموسيقى الاوربية وكان بليغ يتصور ان هذا التوزيع سيجعل منها أغنية « عالمية » .. ولكن التوزيع افقدها طابعها المحلى ، ولم يجعلها عالمية ! ..

والفشل فى اقناع الجمهور بالصخب التوزيعى، جعل

بليغ حمدى يستغنى عن خدمات زميله الموسيقار على اسماعيل صاحب « التوازيع » ـ على وزن التواشيح ـ ويعتمد على نفسه ..

وبعد مداولة مع النفس ومراجعة للأفكار والاحلام ، خرج بليغ على الناس مناديا بما يسميه « الاغنية المصرية الصميمة » .. وانهمك فى التلحين على أساس الالحان الشعبية الريفية ، وألحان الغوازى والزمارين ومنشدى الحلقات كما سمعهم وكما سمع عنهم ..

وهكذا سمعنا فى مرحلته الجديدة الحانه وكأننا نسمع توافقات صوتية مؤلفة من خليط لحنى شعبى ، لا يجرؤ على « خلطه » الا ملحن لا يهاب المغامرات الفنية ولو جاءت نتيجتها بما لا يشتهيه ريطمع فيه ! ..

وافتتن بليغ باللازمات أو « اللزم » الموسيقية ، وهى القناطر النغمية التى يعبر فوقها المطرب من جملة الى جملة ، واوشك فى هذا المجال أن يكاثر عبد الوهاب وينافسه بدون أن تكون له حنكة عبد الوهاب واتساع خطوته ونضج موهبته ..

واوشكت « اللزم » الموسيقية ان تتحول على يد بليغ حمدى الى سماعيات وبشارف ، بدون أن تحكمها صيغ السماعيات وقوالب البشارف .. وكاد الحوار الطويل بين الآلات الموسيقية قبل بدء الاغنية وبعد بدئها ان يتحول الى نوع من « التحميلة » الموسيقية التى كانت لعبة العازفين فى الماضى ، فكانوا يفتحون حيثما اجتمعوا باب الحوار بين القانون والناى والكمان والعود والبزق ، ولكن حوار هذه الآلات الجميلة كان يجرى فى « التحميلة » على شكل متواضع ، اما الشكل الذى تجرى عليه تحميلات بليغ فيهولنا بكثرة الآلات التى ترسمه ، وكثرة الاصوات التى تتعلق به كما تتعلق بقع

الالوان الصغيرة بلوحة كبيرة ..

ولاول وهلة تبدو لنا هذه الصورة فاخرة أنيقة ، ولكنها في الحقيقة لا تتعدى اللحن الميلودى المفرد مرتديا ثيابا فضفاضة تكاد تقنع السامعين ، أو تخدع السامعين، وكأنهم يستمعون الى الاوركسترا السيمفونى بجيش آلاته الوترية والخشبية والنحاسية والايقاعية وفى هذا كله لا يتجاوز بليغ مرحلة عبد الوهاب ، فان عبد الوهاب هو رائد هذه الطريقة التي يمكن أن توصف بأنها نوع جديد من خداع السمع يشبه خداع البصر ، ولكنه خداع أبيض حسن النية ، يثبت به عبد الوهاب انه يمد عينيه الى ما وراء الميلوديات الصغيرة العذبة من أنغام متراكبة متطورة.. وكذلك بليغ حمدى، فانه يتطلع الى الاعمال المتطورة .. ولكن كيف ؟ !..

لقد سار بليغ شوطا فى دراسة الموسيقى الأوربية ومازال يواصل المسيرة ، وأسرف فى التوزيع الموسيقى ثم عدل عنه الى الاسراف فى المزمار والارغول .. ولحن الاوبريت ثم انهمك فى الاغنية الفردية وتطلع الى الالحان « العالمية » ثم نفض يديه منها وبشر بالالحان المصرية المحلية ولحن لام كلثوم ما يناسب صوتها العربى ولحن لتلميذات الكونسرفتوار ما لايناسب أصواتهن

وحاول ـ باختصار ـ أن يصنع فى الغناء والموسيقى المصاحبة له كل شيء ، ولولا طواعية الموهبة له ومواتاة الحظ ، لخسر كل شيء ، ولكنه ـ فى الحقيقة ـ استطاع بكل هذه المتناقضات والمتوافقات أن يصنع شيئا يذكره له الذاكرون الآن وقد لا تذهب ثمرته المرجوة فى النهاية ..

وتوسع بلا حساب فى استعمال أصوات الآلات الموسيقية المصرية الشعبية معزوفة بآلات الاوركسترا ،

مع عدم استعمال الآلات الشعبية نفسها .. وقد سبقه كمال الطويل فاستخدم ـ على نطاق ضيق ـ هذه الآلات الشعبية نفسها فى موضعها الصحيح من الاغانى والاناشيد الوطنية والشعبية التى غناها عبد الحليم ، مع غض النظر عن التوافق أو عدم التوافق بين آلات الاوركسترا والآلات الشعبية ..

ولكن موهبة بليغ تتجلى فى عملية التجميع والتنسيق والخلط والنسج على منوال من هنا ومنوال من هناك .. وهو بهذه الموهبة التى تستند الى نشاط فى العمل وحيوية فى التنفيذ ، يتقدم الآن بين الملحنين ! ..

وتبدو لك أغانى بليغ حمدى فى النهاية كأنها ورشة تضج بأصوات العمال وطرقات آلاتهم على الحديد .. وتضطرك أن تغلق الراديو اذا اعوزك الصمود لما ينبعث من هذه الورشة الموسيقية ..

وبعض أغانيه هى من عمل هذه الورشة الموسيقية الكاملة الاوصاف والمعانى ، بل هى معركة غنائية قائمة بذاتها ، اصطدمت فيها الآلات الشرقية والآلات الغربية وتعاركت الالحان العربية والالحان الاوربية ، ومع ذلك لا أعتقد أن ما يعمله بليغ حمدى سوف يفضى آخر الامر الى لا شىء .. فان ما يعمله يشبه التكوينات الطبيعية الاولى التى لا تبدو نتائجها واضحة . ولاشك فى انه هو نفسه لا يعرف شيئا عما قد يترتب مستقبلا على أعماله الحالية ، فهو الآن مجرد مغامر يضرب فى الصحراء ، قد يصل الى الماء ، وقد يصل الى البترول ، وقد يرضى من الغنيمة بالاياب ! ..

ان الغناء العربى والموسيقى العربية يجتازان فترة من التخبط والبحث عن اتجاه ، وبليغ بايجابياته وسلبياته هو رمز التخبط فى دنيا الغناء العربى

والموسيقى العربية ، ولكنه التخبط النـــاتج من تغير الزمن وتبدل الاحوال ، والذى يرجى له الاســـتقرار

لقـد تحولت الاغنية الفردية منذ أربعين عاما الى مستودع للتعبير بالجمله اللحنية · ثم تحولت ـ وبخاصة فى الزمن الاخير ـ الى مستودع للازمات الموسيقية ومصدر لها وحقل تجارب دائم الانتاج ، وقد اعطانا هـــذا الحقل محصولا ضخما من المقدمات الموسـيقية واللزم الموسيقية التى تقوم عند المســتمع العربى حتى اليوم مقام الموسيقى البحتة ..

والموسيقى البحتة الناضجة المستقلة عن الغناء هى مطلب الموسيقى العربية للمستقبل .. ومن عجب ان كل الدلائل تدل على ان هذه الموسيقى المنشودة سوف تنبثق من الاغنية الفـردية التى غرقت فى المقـدمات واللازمات الموسيقيـــة ، والتى يتطرف بعض أعزائنـــا النقاد ضدها ، الى حد المطالبة بمنعها أو ابعادها عن الاسماع ! ..

ان أصوات الآلات الموسيقية كانت الى عهد غير بعيد تابعا قليل الاهمية لاصوات المطربين .. فلم يكن صوت الآلة الموسيقية الا هامشـــا صـــفيرا على الطقطوقة أو القصيدة أو الدور .. وكانت اللازمة الموسيقية أشبه باستراحة قصيرة للمطرب أو المطربة ، أو حيلة لتكملة جملة لم يتسع لها صوته ، أو تمهيدا للانتقال الى نغمة فوق أو نغمة تحت .. باختصـــار كانت اللازمة قنطرة بسيطة يعبر عليها المطرب أو يثب فوقها من بر الى بر ، ومن بحر الى بحر ! ..

فى ذلك العهد الذى كانت فيه الموسيقى البحتة ـ اى المستقلة عن الغناء ـ واقفة عند البشـــارف واخواتها ، كانت البشارف واخواتها أيضـــا تخدم المطـــربين ولا

تنفصل عن أوامرهم الاستبدادية ، فلا بد للمطـــرب قبل أن يسخن ويتنحنح ويبدأ فى مناجاة الليـل ، من بشرف او سماعى ترتاح اليه اذنه حتى ينطلق فى الشوط ثم يبلغ غايته وقد تسلطن وتملكته حميا الوجد والطرب..

وفى الثلاثينات بدأ الموسيقيون يؤلفون مقطــوعات موسيقية مستقلة ، لاينسجونها على منوال البشارف والسماعيات ، وليس هذا انتقاصا من حق السماعيات والبشارف فانها ــ على بساطتها الميلودية وتواضـعها الفنى ــ حافلة بالعذوبة والشـجن وحـلاوة فى النغم والايقاع لا يجحدها مستمع خبير بالسماع ! ..

ثم احتلت المقدمات الموسيقية الطويلة نسبيا صـدر الاغنية ، ودخلت اللازمات فى هيـكل الجمل اللحنيـة فأصبحت شديدة الالتصاق بها وان لم تكن جزءا منها. ولم ينفر المستمع العربى من التطور الجديد بل اقبـل عليه واحبه ، فتوسع الملحنون فى هـذا البـاب حتى تحولت المقدمات الى قطع موسيقية ، وكثرت اللازمات وتنوعت حتى صار بعض الموسيقيين يجمعها من الاغانى ويعزفها للمستمعين كقطع متماسكة مستقلة عن الاغنية

هكذا انبعث من الاغنية الجديدة التى اثقلتهـــا المقدمات واللازمات صورة من صـور الموسيقى البحتة لم تكن فى حسبان الموسيقيين انفسهم . واثارت الصورة الجديدة سؤالا هاما : هل تغرق الاغنية فى الموسيقى او تتمخض فى النهاية عن اون من الموسيقى البحتة لا عهد للموسيقى العربية به ؟ ! ..

ولم تغرق الاغنية فى الموسيقى حتى الآن ، وانمـــا بدات تتمخض عن موسيقى بحتة تشترك مع البشارف والسماعيات فى تكوينها الميلودى ولـكنها لا تشترك معها فى القالب الفنى ..

معنى هذا ـ بلا جدال طويل ـ ان الاغنية الفردية كانت مهضومة الحق حين اتهمها الكثيرون بأنها تعوق انبعاث الموسيقى العربية البحتة بسبب ميل المستمعين الى الغناء أكثر من ميلهم الى الموسيقى البحتة .. فها هى بعض الاشكال الاولية للموسيقى العربية البحتة تنبعث من قلب الاغنية الفردية انبعاثا عفويا لا قصد فيه ولا اعتمال ، وان بدا لبعضنا ان وراءه قصدا واعتمالا ..

وليس هذا الا أول الغيث وقد تعيش الموسيقى العربية البحتة حينا فى حضن الاغنية ، لان الاغنية ما زالت هى مورد الرزق للملحن والمطرب والعازف . ولكن الموسيقى العربية البحتة لابد لها ذات يوم من التفرد والاستقلال وبناء كيانها الفنى الخاص كما حدث للموسيقى الاوربية ، على اختلاف الاسس الفنية بينهما .. عندئذ لا تكون الموسيقى المأخوذة من مقدمات ولازمات الاغانى هى السائدة ، ولا تتوقف مهمة القطع الموسيقية عند ترقيص سهير زكى وناهد صبرى مثلا ، بل تتطور الى آفاق جديدة فسيحة تعبر فيها عن كل هموم وأفراح الانسان ، وتصبح الموسيقى العربية كيانا فنيا ضخما بجوار الموسيقى الاوربية .

بقى ان نقول ان كلامنا عن المولود المنتظر الذى سيخرج عاجلا أو آجلا من بطن الموسيقى المصاحبة للأغانى .. هذا الكلام قد ورد فى عرضنا لاعمال بليغ حمدى ، وما هو بالاب الشرعى للوليد المنتظر ، فان موسيقى لعبد الوهاب والسنباطى وغيرهما قد بشرت سامعيها منذ زمان بعيد بأن وليدها المنتظر يتخلق وراء سجاف الغيب ! ..

الباب الخلفى للدور والتوشيح

فى بعض ما تغنيه فرقة الموسيقى العربية نسمع « الطقطوقة » وهى تتحول أحيانا الى ما يشبه « الدور » مضافا اليه بعض ملامح التوشيح !

ونسمع « المونولوج » ايضا وقد تحول الى خليط أو مزيج جميل من الدور والتوشيح برغم جميع الحواجز التى وضعها الموسيقيون القدماء بين أنواع الغناء ..

وفى مثل هذه التجارب نرى ونسمع ذوبان الفروق بين كلمات الطقطوقة وكلمات المونولوج ، كما نرى ذوبان الفروق بين الحان الطقطوقة والحان الدور والحان التوشيح ..

هذه التجارب تؤكد بطريقة علمية بسيطة وجهة نظر متواضعة كنت أبديتها مرارا والححت فى البرهنة عليها مرة بعد مرة ، وملخصها ان تقسيم الاغانى العربية فى الزمن الحديث الى طقطوقة ومونولوج ودور وتوشيح لم يعد الا تقسيما تاريخيا مسجلا فى الكتب باعتبار ما كان ، أما فى أيامنا فلم يعد هذا التقسيم واقعيا الا من حيث الاسم مجردا تقريبا عن محتواه القديم ..

هذا التقسيم استنفد اغراضه فى عصرنا او كاد الا من الناحية التاريخية التى يتحتم النظر اليها باعتبار خاص من خلال هذا التقسيم الذى كان فى زمانه حقيقة

فنية لا جدال فيها ثم تحول بالتدريج الى مجرد أسماء تاريخية ترقد على هامش الغناء العربى فى ثوبه الجديد

لهذا اصغيت باهتمام واستمتاع الى فرقة الموسيقى العربية وهى تغنى ـ جماعيا ـ أغنية « الورد جميل » التى لحنها زكريا احمد وغنتها أم كلثوم قبل ربع قرن. كما أصغيت باعجاب الى أغنيـــة « هو صحيح الهوى غلاب ؟ » .. آخر ما لحنه زكريا احمد لام كلثوم منذ عشر سنوات ..

أغنيـــة « الورد جميـــل » يمكن أن تسمى طقطوقة بمقاييس الاغانى القديمة ، ويمكن ان تسمى مونولوجا. وكذلك أغنيـــة « هو صـــحيح الهوى غلاب ؟ » فان مواصفات النظم الشعرى أوالزجلى فيهما هى مواصفات الطقطوقة بلا زيادة ولا نقصان ، وهى أيضا مواصفات المونولوج ..

أما التـــلحين فانه خفيف سريع راقص فى « الورد جميل » ولهذا يمكن تسمية هذه الاغنية «طقطوقة» .. ولـــكنها ليست طقطوقة بالمواصفات القديمة .. فماذا تكون اذن ؟ ! ..

والتلحين فى « هو صحيح الهوى غلاب ؟ » غارق فى نغمة الصبا الحزينة ، ولـــكنه محفـــوف ومصـــحوب بايقاعات وألحان راقصـــة من اعجب واطرب ما يمكن سماعه من الايقاعات والالحان الراقصـــة تحت جنـــاح نغمة الصبا الحزينة ، وهذه مقدرة فى التلحين لا تتاح الا لملحن عظيم كزكريا أحمد رحمه الله ..

والحزن هنا مع بعض العنـــــاصر النظمية والفنية الاخرى يرشح الاغنية لان تسمى مونولوجا ، ولـــكنها ليست مونولوجا .. فماذا تكون ؟ ! ..

هذا السؤال ومثله السؤال الخاص بأغنية « الورد

جميل» يمكن طرحهما عند سماع الاغنيتين من أم كلثوم. أما عند سماعهما من فرقة الموسيقى العربية ، فان طريقة المجموعات الصوتية النسائية والرجالية فى الاداء المشترك وغير المشترك ، تجعلنا فى غير حاجة الى اى سؤال .. فها هنا تتحول الطقطوقة ويتحول المونولوج الى شكل جديد من أشكال الغناء هو خليط أو مزيج جميل من الدور والتوشيح بما فيهما من حوار وترديد جماعى وملامح فنية أخرى لا وجود لها فى الطقطوقة ولا فى المونولوج وكلاهما منظوم وملحن لصوت واحد لا لمجموعة الاصوات التى سمعناها فى فرقة الموسيقى العربية ..

هكذا نرى تداخل الاشكال الغنائية بعضها فى بعض ، ونرى ان الطقطوقة والمونولوج يمكن ان يدخلا من الباب الخلفى للتوشيح والدور .. وكلمتى هذه مهداة الى الملحن الكبير المخضرم عبد الحميد توفيق زكى الذى يصر - حتى الان - على تقسيم الاغانى الى طقاطيق ومونولوجات وأدوار وتواشيح .. الى آخر قائمة الاسماء العريقة التى لم تفقد عراقتها وحقيقتها التاريخية ، ولكنها أصبحت فى الغناء الجديد غير ذات موضوع ! ..

الغناء وجمهور المنوعات

ظهور المطربة المشهورة او المطرب المشهور على المسرح فى حفلات المنوعات ، معناه سريان الحيوية والتطلع واهتزاز جسد المتفرج وجسد المتفرجة أيضا فالغناء هو لغة الكلام التى يجيد « وكلاء الفنانين » مخاطبة الجمهور بها فى هذه الحفلات التى يقيمونها لحسابهم أو لحساب الهيئات والجمعيات الخيرية وغير الخيرية .. وبدون مطرب مشهور أو مطربة مشهورة لا يتم رونق حفلة المنوعات بل لا تتم الحفلة على الاطلاق ..

وكلما أتاحت لى المصادفات أن احضر حفلة منوعات تبينت ان جمهورها لا يكتفى بالرقص ولا الفكاهة ولا الالاعيب الاخرى التى يقدمونها تحت لافتات فنية براقة .. وهذا هو السبب فى ان المطرب يحتل أهم ساعات الحفلة ، وتحيط به فقرات الحفلة كأنها اطار حول صورته او حول صوته امام عيون وأسماع الجماهير

واذا استثنينا جمهور أم كلثوم الذى تتجدد أجياله ، لم نر لاحد من مشهورى المطربين والمطربات جمهورا خاصا يمكن ان يملأ مقاعد حفلة لا يشترك فيها أصحاب الفقرات السريعة المنوعة . ولهذا يغنى جميع المطربات

والمطربين المشهورين فى حفلات المنوعات التى يغنى فيها ايضا مطربو ومطربات الصالات والملاهى الليلية ..

ولا يجرؤ مطرب ـ مهما كانت شهرته ـ على اقامة حفلة مستقلة عليه وحده . وقد توهمت بعض المطربات منذ سنوات قلائل ان لها جمهورا يملأ حفلة تحييها بمفردها ، ويلعلع فيها صوتها الخافت وحده ، فأقامت الحفلة وخسرت فيها ، ولم تعد الى مثلها مرة اخرى..

مع ذلك ، لا تقوم حفلة المنوعات بدون صوت مطرب او مطربة من الدرجة الاولى ، فالجمهور المصرى الذى يسمع مطربيه الآن من خلال الميكروفون هو وريث الجمهور الذى كان فيما مضى يستمتع بسماع الحامولى والمنيلاوى وسالم العجوز ومحمد المسلوب وعبد الحى حلمى وسلامة حجازى ومنيرة المهدية ، ويسهر فى سماعهم حتى الصباح وقد تملكته نشوة تشبه السحر او الجنون ! ..

غير ان الزمن تغير ، والغناء نفسه تغير ، ولم يبق شىء لم يمسسه التغير . وقد حكم الزمان على « السميعة » أن يكتفوا بسماع مشاهير المطربين فى حفلات المنوعات، بعد أن كان سماع مشاهير المطربين تقام له السرادقات فى أوسع الساحات ! ..

وتغيرت مواصفات المطربين ، ومواصفات المستمعين، وانعقد بين الطرفين اتفاق غير مكتوب ينص على ان حفلات المنوعات هى الشكل المناسب للغناء والسماع فى هذا الزمان ، مع الاعتراف بوجود اشكال اخرى بطبيعة الحال ..

***

ولما كنت مقتنعا بهذا كله ، فقد حضرت فى احدى الليالى حفلة منوعات كانت مطربتها هى فايزة أحمد ..

ذكرتنى فايزة احمد بمطربات الثلاثينات فى وقفتها ساعة ونصف ساعة تغنى بلا انقطاع.، ولم تكتف بكلام الاغنيات والحانها فانطلقت تقول يا ليل .. ياعين !..

***

ولو شهدت فايزة أحمد جمهور الثلاثينات لكان فى مقدورها اقامة حفلات تغنى فيها وحدها ، بدون منوعات تحيط بها . ولكنها جاءت فى عصر المنوعات ولا بد لها من الخضوع لاحكامه ، وليس الخضوع لاحكامه شرا كله ، فان جمهور المنوعات يميز بين الاصوات الجيدة والاصوات الرديئة ، وقد رأيته يندمج مع فايزة أحمد طوال ساعة ونصف ساعة فى أربع اغنيات من الحان سلطان ، بعضها جديد كأغنية « صعبان علينا » التى يمتاز لحنها بنعومة خاصة ..

وقبل أن تنتهى آخر « نمرة » فى الحفلة بحثت عن فايزة أحمد فى الكواليس فلم أجدها ، كنت أود أن أقول لها انها المطربة الوحيدة ــ بعد أم كلثوم ــ التى تستطيع الان ان تغنى ساعة ، فلا تحتبس نبرات صوتها فى حنجرتها .. وقد لا تجيء بعد عصرنا مطربة أخرى من هذا الطراز ، وبخاصة اذا ما أصبح كل الغناء منوعات فى منوعات !

تقاسيم البيانو .. وتقاسيم العود

فى « قعدة » شائقة مع مدحت عاصم الموسيقار العجوز الذى لولا صلعته اللامعة التى تشمل راسه كله لكان فى مظهره أكثر شبابا من نجوم السينما الشبان .. قال لى العجوز الشاب فى لباقته وسخريته المشوبتين دائما بالحياء والاعتذار :

ــ منذ مدة التقيت بموسيقار مصرى دارس للموسيقى العالمية « الاوروبية » دراسة طويلة .. وبعد حوار معه اسمعنى عملا موسيقيا من اعماله فسألته :

ــ على اى الآلات الموسيقية تجيد العزف ؟ .

فاجاب :

ــ البيانو ..

فعدت اسأله ــ وانا اعلم مقدما انه سيسخر فى قرارة نفسه من سذاجة سؤالى

ــ هل تجيد « التقسيم » على البيانو بما يلائم الذوق العربى ؟ !

ولم يكن هذا الموسيقار المصرى الدارس للموسيقى الاوربية حتى النخاع ، يجيد « التقاسيم » طبعا ، لانه يعتبرها مجرد زخرفة « أورينتال » يترفع عنها من يتصورون انفسهم مبعوثى العناية الالهية لاقامة صرح

الموسيقى فى مصر .. ولا يهتم – فى رأيهم – بهذه الزخرفة الا عازفو العود والقانون والناى والبزق والكمان ، وكل آلة موسيقية مشدودة النغمات على ثلاثة أرباع الصوت المتخلف عن ركب الحضارة الموسيقية ! ..

وتعليق مدحت عاصم على ما سمعه من صاحبنا الموسيقار ، تعليق واضح موجز يخطر على بال كل منا فى هذا الموقف ، ويتضمنه هذا السؤال البسيط :

– أليس طبيعيا الا يستطيع موسيقار غريب الذوق عن وطنه أن يخاطب مواطنيه بلغة موسيقية يفهمونها ويتذوقونها ما دام هو نفسه لا يفهم ولا يتذوق لغة مواطنيه الموسيقية ؟ ! ..

لقد درس العجوز الشاب مدحت عاصم موسيقى العالم ، والموسيقى الاوربية على الاخص ، دراسة حقيقية ، ولكنه – حين يريد – يلحن بالعربى ، ويعزف على البيانو تقسيمات مصرية الروح ، تجعل « ابن البلد » البسيط الذى لم ير البيانو فى حياته يرقص طربا لهذه التقسيمات ! ..

مع ذلك ، أرجوك الا تتفاءل كثيرا جدا بكلامى مع مدحت عاصم ، فالخلافات « الذوقية » بينه وبيننا – انت وأنا ومحبى الموسيقى العربية – ليست هينة ، لانه « ملتزم » بعلوم الموسيقى « العالمية » تمام الالتزام ولكنه يعايش موسيقى بلاده بل يعيش فيها وكأنه أحد مستمعى الاذاعة العاديين .. وهذا ما يجعلنى دائما اتذكر هذا الشيخ الشاب كلما ازعجتنى تلك القضية المزمنة التى تتعلق بهؤلاء المستمعين العاديين الذين هم ملايين الشعب كلها تقريبا .. فكيف يمكن تعديل أذواقهم بحيث لا تنصرف بكل تلقائيتها وبراءتها الى ايقاعات

« الطبلجى » الذى يصاحب راقصات شارع الهرم فى تأودهن كل ليلة .. مع الاعتراف الكامل بأن الطبلجى وطبلته هنا مجرد رمز ، لان هؤلاء المستمعين لا صلة لهم بشارع الهرم ..

طبعا ، لا تستطيع أن تفاجىء المستمع العربى بما اعتاد المثقفون الراسخون ان يسموه « الموسيقى الرفيعة » كالسيمفونيات وما اليها من شوامخ الاعمال الموسيقية ..

لانالاصل فى ذوقالمستمع العربى هو الغناء .. ومنذ اول الزمان يميل شعبنا الى الغناء اكثر مما يميل الى عزف الآلات ، بل ان صوت المطرب او المطربة كان دائما ــ وما زال كذلك تقريبا ــ هو الاساس ، والآلات من حوله حاشية وحرس شرف لا أكثر !

وليس هذا بعيب ولا نقص فى طبيعة الشعب العربى، ولا خلل فى وجدانه ، فلكل شعب وجدانه وطبعه ، لا يسعه أن يتخلى عنهما ويستعير منخارج ذاته وجدانا وطبعا ، لان عوامل التاريخ العميقة الجبارة هى التى تصنع هذه الاشياء الدقيقة فى البشر ، وهى التى تتولى تعديلها أو تغييرها ..

فلننح اذن ــ بكل سماحة وتواضع ــ تلك الفكرة ذات الياقة البيضاء التى تنادى احيانا بحشد الناس فى قاعات للموسيقى الرفيعة .. يسمعونها أن شاءوا ، أو يتأففون من سماعها غير مبالين المهم ان يحتشدوا فى هذه القاعات ويجلسوا فوق مقاعدها حتى لا يبقى فيها كرسى واحد بغير حمولته المقررة .. ثم يرفع المايسترو عصاه المهيبة ايذانا ببدء الصعود الى سماء الموسيقى العالية ! ..

ماذا اذن ؟ ! .. انترك الموسيقى الرفيعة للزمن ،

لعل وعى ، ثم نصرف اهتمامنا الى الشىء الذى يحبه شعبنا وهو الغناء ؟ ! ..

فى رايى نعم ! .. ولكن كيف ؟ ! ..

يقول الذين يضيقون ذرعا بالغناء « الاورينتال » ومعناه هنا « الغناء العربى » بخاصة لا « الشرقى » بوجه عام من الممكن احداث انقلاب فى أذواق المستمعين اذا حشدناهم لرؤية وسماع المسرحيات الغنائية او الاوبرات العالمية ، فانهم عندئذ لا بد ان يستصفروا « الاغنية » العربية الفردية ، ويتحولوا فورا أو بالتدريج الى حب الاوبرا ، ليجعلوها هى متعتهم الفنائية التى ترسخ فى نفوسهم بدلا من هذه المتعة الزائلة التى يطلبونها الآن فى الاغنية العربية ..

ولكن الواقع يصدم هؤلاء السادة فلا يسمح لهم بحركة جدية تحقق أحلام يقظتهم هذه ، فان المستمع العربى لم يتخلص من الرطانة العثمانية والفارسية والفجرية التى كانت شائعة فى غناء مطربيه ومطرباته الا منذ أقل من مائة عام ، أى منذ بدأ عبده الحامولى تمصير وتعريب الغناء فى مصر ، والاستقلال عن ذيول الغناء العثمانى وبقايا الصراخ الفجرى الذى سمعته بلادنا طوال عصور الانحطاط القومى والاجتماعى ..

فهل يمكن ان يقال اليوم لهذا المستمع الذى ما زال يشعر بالغبطة لتعريب السنة مطربيه وتعريب حناجرهم .. اليك أيها المستمع الكريم رطانة غنائية من نوع جديد مدهش ، فدع ما تسمعه من غنائك هذا البدائى ، واستمع الى ما نقدمه اليك ؟ ! ..

لقد كانت اعادة الغناء العربى الى لهجته الموسيقية العربية بعد استعجامه الطويل فى الماضى ، ثورة فنية عظيمة انقذته من اثياب الغناء العثمانى والفجرى

والفارسى التى اكلت حناجر المطربين واذواق المستمعين مئات السنين ! ..

وكانت ثورة الغناء العربى على العجمة التى فرضتها عليه عصور التدهور ، أشبه بثورة الشعر العربى على يد محمود سامى البارودى الذى طوى صفحة الشعر العثمانى والمملوكى وأعاد فتح كتاب الشعر العربى الصميم ..

فكيف يصح الآن ان يقال هلموا أيها المستمعون الى الغناء الاوبرالى ولا تستمعوا الى الاغنية العربية ، بل ولا الى المسرحيات الغنائية القائمة على المقامات العربية لانها فى الحقيقة مجموعة اغنيات فردية ملفقة فى « حدوتة » فوق الخشبة ! ..

***

ان المستمع المعاصر الذى امتلأت اذناه بغناء أم كلثوم وعبد الوهاب وفريد ووديع الصافى وعبد الحليم وفايزة وفيروز وصباح وبقية القائمة الطويلة المحبوبة من المطربين والمطربات ، لا يجرؤ أحد أن يقول له الآن فجأة وبلا مقدمات : تعال فاسمع ماريا كالاس ، أو الى مقلداتها العربيات الرديئات !

فليست كل أنواع الغناء تسمى غناء عند كل مستمع ، وبخاصة المستمع العربى .. ولو سألنا طبيبا للأنف والاذن والحنجرة ، لقال لنا : ان الفك والأسنان واللسان والحلق والبلعوم والرئتين والحجاب الحاجز والضلوع ، تتخذ عند الغناء الاوبرالى وضعا يختلف عن وضعها فى الغناء العربى الذى هو ـ كما يقول سادتنا الموسيقيون ـ غناء الصوت الطبيعى ، لا غناء «الراس» كما يقال عن الغناء الآخر ..

والمغنى الذى يتدرب على الغناء الاوبرالى يأمره

مدربوه ـ ولا لوم عليهم لان هذا واجبهم فى تدريبه على هذا الغناء ـ أن يمتنع عن الغناء العربى تماما ، لكى يتيح لجهازه الصوتى بتفاصيله المختلفة أن يتشكل فسيولوجيا على أداء الاوبرا .. فاذا تم تشكيله هكذا ، صار محكوما عليه بالعجز عن اداء أرباع الاصوات العربية ، وانقطع احساسه الفطرى بالغناء العربى ، وخفيت عليه دقائقه المتنوعة الكثيرة التى لا غنى عنهما لمن يريد أن يكون مطربا عربيا حقا ، لا مجرد «خواجة» مغامر ، يتخبط فى السيكا والبياتى والراست ..

ليس هذا بحال طعنا فى الغناء الاوبرالى ، لكنه توضيح للفروق الطبيعية بينه وبين الغناء العربى .. كلاهما فن عظيم قائم بذاته منفرد بأصوله وفروعه وأسراره وتقاليده وجمالياته ، ولا بد اذا اردنا أن نمضى بغنائنا ـ وموسيقانا طبعا ـ فى أقوم السبل وأكثرها أمنا وسلاما ، من الوقوف بثبات ضد المناداة بالغاء الموسيقى العربية والغناء العربى ثم الوقوف بحزم ضد التقليد القرودى الاعمى الذى يستسهل النقل والاغتراف من النوتة الموسيقية الاوربية ، ويرى انها مفتوحة له بلا رقيب ولا حسيب فلا داعى للتعب فى تطوير الموسيقى العربية والسير بها فى طريق البناء الفنى المستقل ، وقد حاول بعضهم فعلا أن يسير بها فى طريق التقليد الحرفى فاصطدم بمقاومة المستمعين

فاذا كنا نحرص على تجنب التقليد والنقل الحرفى فى بناء الكيان المادى لمجتمعنا ، فكيف نسيغ النقل والتقليد فى بناء كيانه الوجدانى الذى تدخل الموسيقى فى صميمه ؟ ! ..

***

رايى الذى ارجو التوفيق فى ابدائه انه لا بد من

التمهـل فى « التقريب » ولا أقول « الخلـط » ولا « الدمج » بين الاصول الـكلاسيكية للموسيقى العربية والموسيقى الاوربية ، لان أحد الطرفين سيضيع تماما ، فحتى الغناء الخفيف عندنا وعندهم لايتقاربان بسهولة ، فكيف بالاصول الـكلاسيكية المعقدة ؟ ! ..

***

ومن حسن الطالع ان الذوق الفنـائى المورث الذى ننفرد به لا يمكن أن ينقرض لانه ذو ثبات هائل ، وان كان مرنا الى الحد الذى أتاح لجمهوره قبول كل تعديل فيه وكل تطوير وتحوير .. بل وكل « تزوير » ! ..

وفرق كبير بين التطوير والتحوير ، وحتى التـزوير وبين الزوال والراحة الابدية ! ..

والمشكلة فى كلمتين هى تطوير موسيقانا وليس بناء متحف خاص لمخلفاتها العزيزة المتبقية من سالف العصر والاوان ! ..

وفى هذا الطريق يستطيع الموسيقى العربى أن يعمل، ولا طريق سواه الا ذلك الطريق المقفر الذى لا يمر به المستمع العربى ..

وشكرا للعجوز الاصلع الشـاب ، عازف التقاسيم الخفيفة الرشيقة على البيانو الثقيل الصعب المراس .. وان كان ـ العجوز الشاب لا البيـانو ـ سيقابل بعض كلماتى وآرائى هنا بسخريته التقليدية التى يشوبها مع الحياء والخفر ، ما يناسب المقام من الاعتذار ! ..

رحلة أم كلثوم
مع ملحنى القصائد

ماذا كان يقول المطرب الملحن الشيخ ابو العلا محمد لو امتد به العمر حتى سمع ام كلثوم تغنى القصائد من تلحين عبد الوهاب ؟ !

اول قصائد غنتها ام كلثوم فى العشرينات كانت من تلحين هذا الشيخ النابغة فى التلحين والغناء ، الذى التقى بام كلثوم فى بدايتها الفنية بالقاهرة ، ونبرات صوتها ما زالت بعد تتأرجح بين نضارة الطفولة وحدة الشباب

وقد ملأت ام كلثوم الاسماع غناء منذ لحن لها الشيخ ابو العلا قصائدها الاولى ، الى أن لحن لها عبد الوهاب « اغدا القاك » قصيدة الشاعر السودانى آدم

والشيخ ابو العلا اول من ادرك من ملحنينا القدماء اهمية التوافق بين الكلام والالحان ، مع احتفاله فى الوقت نفسه باستعراض حلاوة الصوت وقوته وانضباطه فى الاداء .. فلم يسبقه الى المطابقة بين اللحن والكلام احد من ملحنى الربع الاول من القرن العشرين . وتلاه فى هذا المجال سيد درويش وسائر الملحنين ، فتوسعوا فى تصوير معنى الكلام بالتلحين

والالحان التى وضعها ابو العلا لام كلثوم ، تقوم كلها على خدمة اللحن للكلمة او لمعنى الكلمة ، وتفجير

الطرب الغامر من اجتماع اللحن والكلمة ، كأن أحدهما نابع من الآخر ..

وهل ينسى قدامى المستمعين لحنه لقصيدة احمد رامي : « الصب تفضحه عيونه » .. ولحنه لقصيدة الشيخ عبدالله الشبراوى ــ أحد مشايخ الازهرالاقدمين ــ : « وحقك انت المنى والطلب » .. ولقصيدة الشاعر على الجارم «مالى فتنت بلحظك الفتاك» . ولقصيدة ابن النبيه شاعر العصر الايوبى « أفديه ان حفظ الهوى أو ضيعا » ؟ !

لقد درس الشيخ ابو العلا ــ فيما درس من اصول الموسيقى العربية ــ كتاب الشيخ محمد شهاب الذى يعرفه الموسيقيون باسم « سفينه شهاب » وحفظ منه الاوزان والمقامات التى كانت مجهولة فى مصر حتى مطلع القرن العشرين . واطلع فيه ، على أكثر من ثلاثمائة موشح من الموشحات الاندلسية الثمينة ، فأدرك عندئذ ان المطربين المصريين لا يغنون بالعربى ، بل يغنون بالعثمانى والغجرى والفارسى ، فعزم أن يرد الغناء المصرى الى أصوله العربية ، وكان صوت أم كلثوم هو الفرصة التاريخية التى سنحت له فعلق به هذه الرسالة الفنية والقومية العظيمة وكان دور «الشيخ ابو العلا » من خلال صوت أم كلثوم اشبه بدور محمود سامي البارودى فى رد الشعر العربى الى سليقته العربية بعد ان افسده العثمانيون وغيرهم فى عصور التدهور القومى والاجتماعى (١)

واستطاع الشيخ أبو العلا وام كلثوم بجدارة ان يردا الغناء العربى الى طريقته الحضارية التى كانت له فى

---

(١) تحدثنا عن هذا الرأى بافاضة فى كتبنا الثلاثة « الغناء المصرى » و « أصوات والحان عربية » و « مطربون ومستمعون »

عصور ازدهاره قبل سقوط بغداد فى يد هولاكو ، وسقوط غرناطة فى يد ايزابيلا وفرناندو ..

كان الغناء العربى فى تلك العصور صوتا ولحنا موضوعين فى نظام واحد أو فى وعاء واحد اللحن يفسر الكلام .. والصوت يهز الافئدة باللحن والكلام معا ، منطلقا على امتداد مساحته الواسعة ودرجاته العالية ، مؤكدا قدرته الفائقة على بناء اللحن أو الصوت نبرة فوق نبرة ، فكان الغناء فى هذه الناحية أشبه بالشعر الفصيح فى قوة الاسر ودقة الايقاع ، وكانت الفصاحة هدفا مشتركا بين الشعر والغناء ، ولكنها لم تكن فصاحة غنائيه جوفاء لانها كانت تقع على هدفها بلا زيادة ولا نقصان ..

كان ظهور هذا اللون من الغناء فى العشرينات ثورة فنية قائمة على بعث الطريقة العربيه فى الغناء لا على الاستمداد أو الاقتباس من الغناء الاوربى ، ولو أتيح لهذه الطريقة ان تستمر وتتطور فى نهج مستقل لكان لها اطيب الاثر فى الغناء العربى ، ولكنها لم تستمر ، فقد مات الشيخ أبو العلا فى أواخر العشرينات ، وبدأ فن غناء القصائد الكلثومى يأخذ شكلا جديدا على يد محمد القصبجى الذى كان ملحنا كبير الامل ولكنه لم يوفق فى تلحين القصائد ..

***

كانت فكرة القصبجى عن التجديد فى الغناء مضطربة غير واضحة فى ذهنه وليس لهما أساس من علمه بالموسيقى ، وقد ظن ان التجديد يكون بالامتدادات الصوتية شبه الاوبرالية ، فلحن أغنية : « ان كنت اسامح وانسى الاسية » التى ما زالت بعض الاراء الفنية الى اليوم تعتبرها علامة بارزة على طريق التجديد

والحقيقة انها تمثل قبل كل شيء اضطراب افكار القصبجى حول التجديد او التطوير ، فليس فى هذه الاغنية « التناريخية » الا مطلع شبه أوبرالى يحاول اثارة انتباه المستمع ، فاذا انتبه المستمع وارهف السمع لم تتلق أذناه بعد هذا المطلع الا تقطيعات غنائية عاديه تكاد تكبت الصوت ولا تعبر بعد ذلك حتى عن معانى بعض الكلمات ، ولا تصور ولو قليلا من جوها ، فاللحن فى واد والكلام فى واد ..

وقد امتدت عدوى « ان كنت أسامح » الى ما لحنه القصبجى لام كلثوم من قصائد الثلاثينات ، فان قصائد رامى « يا غائبا عن عيونى » .. و « يا نسيم الفجر ريان الندى » .. و « أيها الفلك على وشك الرحيل » وغيرها .. لم تظفر من القصبجى الا بتقطيعات لحنية متواضعة التعبير ، أو بعيدة عن التعبير ، مصحوبة بطرقات على العود تأكل أصوات الآلات الموسيقية القليلة التى تصحبه فى التخت ..

كانت القصائد التى لحنها القصبجى لام كلثوم من الشعر الرومانتيكى الذى نظمه رامى متأثرا بالرومانتيكيين الفرنسيين الذين قرأ لهم وهو طالب علم فى باريس ، وكانت قصائده مقطعة الى أوزان وقواف مختلفة ، رمزا للتجديد الرومانتيكى فى شعره . ولكن كل هذه « التسهيلات » فى الكلام لم تسهل للقصبجى محاولاته فى التلحين الرومانتيكى التجديدى الذى عاصر التجديد الرومانتيكى فى الشعر العربى خلال الثلاثينات ..

ومن حسن الحظ ان القصبجى لم يستسلم طويلا لهذه العقدة التجديدية ، ولو استسلم لها بدون قيد ولا شرط لما اتفقت له تلك الالحان الرائعة التى غنتها ام كلثوم ..

وفى وسط عاصفة التجديد التى اثارها القصبجى فى تلحين القصائد بعد أن اثارها فى تلحين الطقاطيق ، كان زكريا أحمد يلحن لام كلثوم ، فكان مما لحنه لها قصائد أخرى جاءت بعد خمود جذوة تجديد القصبجى ، ومن اجملها قصيدة « قولى لطيفك ينثنى عن مضجعى» التى صنع لها ثلاثة ألحان من ثلاثة مقامات متنوعة ، وقصيدة « زهر الربيع يرى أم سادة نجب » وهى من تأليف الشاعر محمد الاسمر فى تحية العرب والعروبة ، وكانت ألحان زكريا لهذه القصائد خطوة الى الامام بعد خطوة الشيخ ابى العلاء ..

***

ولكن الخطوة الكبرى فى تلحين القصائد الكلثومية كانت من نصيب رياض السنباطى ، فصنع من الشوامخ والمدهشات فى هذا الباب ما لم يحلم به الشيخ أبو العلا فى زمانه ، ولا خطر على بال أسحاق الموصلى قبل الف عام ..

وفتح صوت أم كلثوم للسنباطى أبوابا للتلحين الجديد المتطور ، فأشعل مواهبه كملحن موهوب مطبوع نادر المثال ، وحرص السنباطى دائما على أن يلبى متطلبات صوت أم كلثوم ويرتفع الى جو الامكانات الفنية الرفيعة لهذا الصوت السحرى ..

ومن يستمع الى الحان السنباطى للقصائد الكلثومية يدهشه ان مقامات الغناء العربى كانت منذ بداية أمرها قبل الفى عام تتضمن كل هذا القدر من العطاء المحبوس فى قمقم ، حتى جاء السنباطى فأطلق من القمقم مارده الحبيس ، فأتى بكل هذه البدائع والعجائب ..

تخطى السنباطى أسلافه ومعاصريه فى تلحين القصائد بصياغة الكلام واللحن معا فى صوت واحد ،

والاستعاضة من الطرب الفصيح بطرب اكثر تعبيرا ، ولكنه ليس أقل فصاحة ، واحاطة الجملة الفنائية باطار من المقدمات واللازمات الموسيقية يزيد الجملة الفنائية بكلامها ولحنها معا وضوحا ورهافة فى الاسماع، ويعقد آصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف الآلات الموسيقية ..

كان هذا اسلوب السنباطى فى تلحين القصائد لام كلثوم منذ البداية . وقد اغتنى اسلوبه بالتجارب وكثرت فيه المقدمات واللازمات الموسيقية التى تزايدت قدراتها على التعبير من مرحلة الى مرحلة ، ولكن اسلوب السنباطى بقى دائما يدل عليه كما يدل ثمر الشجرة المعطاءة على ازدهارها .. وحسبك بعض ما لحنه من تلك القصائد منذ الثلاثينات الى اليوم « كيف مرت على هواك القلوب » .. « اذكرينى كلما الفجر بدا » .. « سلوا كئوس الطلا » .. والحانه لقصائد ام كلثوم فى افلامها السينمائية ، ثم الحانه للشوقيات النبوية : « سلوا قلبى » .. « ريم على القاع » .. « ولد الهدى » .. والحانه للشوقيات الوطنية ومنها « وقى الارض شر مقاديره » .. « من اى عهد فى القرى تتدفق » .. ولحنه لقصيدة حافظ ابراهيم « وقف الخلق ينظرون جميعا » .. الى رباعيات الخيام والاطلال ..

***

ثم تبلغ رحلة أم كلثوم مع ملحنى القصائد غايتها بدخول عبد الوهاب هذا المعترك الهائل ..

ان عبد الوهاب هو اشهر مطربى وملحنى عصرنا جميعا برغم اختلاف الآراء فيه مطربا وملحنا منذ ظهوره فى العشرينات الى اليوم ..

وهو ملحن متمرس بتلحين القصائد منذ شوقياته الاولى وأشهرها رائعته الكلاسيكية «ياجارة الوادى» الى « سجا الليل » .. الى « جبل التوباد » .. الى « جئت لا اعلم من أين » .. حتى لحن لام كلثوم قصيدة « هذه ليلتى » ثم « أغدا القاك »

ومهما قيل عن عبد الوهاب فانه ينفرد بموهبة فذة فى تذوق الالحان وتوليفها واستيلادها واختراع ما تستطيبه الاذن منها وتستجده ، مزجا وتفريقا وتفريعا وتنسيقا وجميع تلاميذ مدرسته عيال على فنه ، وقد اكتملت له عليهم اسباب التفوق الساحق الذى لا حيلة لهم فيه ..

وعبد الوهاب المجدد الذى يكاد فى بعض الحانه يكون مستشرقا أو مستعربا هو عبد الوهاب الذى تعيش الالحان العربية فى وجدانه ، فهو ـ على عكس ما يتصور بعض ناقديه ـ محيط بالغناء القديم كاحاطة غلاة المحافظين به ، ولكن عبد الوهاب لم يقع فى اسار القديم ، بل ثار عليه نوعا من الثورة وحاول التوفيق بينه وبين ما يسمعه من موسيقى العالم ، على نحو عجز عنه معاصروه ، بل عجز الكثيرون منهم حتى عن مجرد فهمه وتذوقه ، وما زال معاصروه الجدد من الباحثين عن البترول فى صحراء التجديد الموسيقى ، يعجزون عن فهمه أو النسج على منواله ! ..

وعبد الوهاب هو الذى نقل الموسيقى العربية من السماعيات والبشارف والتقاسيم الحرة على القانون والناى والعود الى المقطوعات الموسيقية المعبرة الغنية بالانغام ، والى اللازمات الموسيقية التى تتغلغل فى الاغنية فتكاد تحيلها الى قطعة موسيقية بحتة ، مما يحملنا على الظن بأن الاغنية العربية أوشكت أن تلد

الموسيقى البحتة ، أى تكون سببا فى قيام كيان مستقل للموسيقى العربية البحتة ، أكثر تقدما وتطورا من البشارف وأخواتها ..

واللحنان اللذان كتبهما للقصيدتين الكلثوميتين السالفتى الذكر ، يعبران بوضوح عن هذا الاتجاه .. فهما فيض من المقدمات واللازمات الموسيقية يسبح فيه الكلام المنغوم .. واستقدام جرىء للمقامات والايقاعات يكاد لا يخطر على البال وشكل فخم ضخم للأغنية وما يتراقص حولها من موسيقى المقدمة واللازمات تظن معه ان ثمة هارمونى أو كونتربوينت ، وليس هناك شىء منها ، ولكنه خداع السمع الذى يشبه خداع البصر وان لم يكن وراء هذا الخداع السمعى خدعة فنية ، بل ان وراءه تطلعا حقيقيا دائما من عبد الوهاب الى تخطى الميلوديات المفردة الى الاعمال المركبة المتطورة ، على أسس الموسيقى العربية لا على أسس الموسيقى الاوربية أو غيرها ..

فى هذا الاتجاه يعمل عبد الوهاب ــ كما يعمل السنباطى وغيره ــ واضعين نصب أعينهم حماية الموسيقى العربية من الاتجاهات البلهاء التى تحلم بقتل كل لحن عربى أو ايداعه متحف الآثار العربية الى جوار سيوف قدماء السلاطين والاتابكية والطبلخانات !

والمدهش ان الذين تراودهم هذه الاحلام الشريرة ــ وهم من غلاة المستخوجين ــ يتطفلون بشراهة على الموسيقى الاوربية ، طلبا للتقليد الحرفى الاعمى

والاغانى التى لحنها عبد الوهاب لام كلثوم ــ ومن بينها القصائد ــ هى عمل من أعماله فى هذا الاتجاه الفنى والقومى ، وهو الاتجاه الذى سارت فيه أم كلثوم ، من عهد الشيخ أبو العلا محمد الى اليوم ..

المونولوج الرومانتيكى والطقاطيق

يتذكر المستمعون أحمد رامى كلما وردت على اسماعهم كلمات جديدة ينظمها لام كلثوم شاعر مشهور أو مغمور ، فان رامى هو شاعر أغانى أم كلثوم فى عصر بأكمله ، ويكاد بعض الشعراء لا يؤلفون لها شعرا الا من شعره ، ولا يأتون اليها الا بما يرددونه من معانيه وقوافيه !

وقصيدة « اغدا ألقاك » للشاعر السودانى آدم ، من الشعر الذى لا يبتعد خطوة عن طريق رامى . ولو لم يعرف المستمعون ان هذه القصيدة من نظم آدم ، لقالوا بحكم العادة انها من نظم رامى ، واضافوها اليه باحسانها واساءتها ! ..

ومن خير ما نظم رامى لام كلثوم ، مقطعاته العامية الذائعة الصيت . واكثر هذا الشعر العامى يسميه رامى « المونولوج » ، ويستطيع أيضا أن يسميه « الطقطوقة » لان « المونولوج » اسم مستعار ، أو هو اسم « الدلع » الافرنجى للطقطوقة المصرية التى كان اسمها فى بدايته نوعا من « دلع » الاغانى المصرية تاليفا وتلحينا منذ خمسين عاما .. وليس مصادفة ان تقول احدى الطقاطيق الاولى فى ذلك العصر

اللى بحبه دا دلعه يجنن
يضرب بيانو وأنا أدندن

وقبل ان يصبح رامى مؤلفا للأغانى بزمن طويل ، كانت أقسام الغناء المعروفة هى القصيدة والتوشيح والدور والموال ، ثم أضيفت اليها الطقطوقة ، ولعل رامى لم يغب عن باله بعد كيف اخترع المؤلفون والملحنون الطقطوقة وهو بعد صبى أو شاب صغير فى بدايات القرن العشرين ..

ولما نظم رامى الطقاطيق ، سماها « طقاطيق » بصراحة .. ولم يتبرأ من هذا الاسم ، ولكنه بعد قليل نظم الطقاطيق وسماها « المونولوج » .. وقال رامى ومعاصروه الرومانتيكيون ان المونولوج هو الاغنية العاطفية الخيالية الرزينة ، اما الطقطوقة فلا تبالى الخيال ولا العاطفة ولا الرزانة ..

ولم يكن اسم « المونولوج » من ابتكارهم بطبيعة الحال ، فهو اسم أوربى آثر الرومانتيكيون المصريون ان يضعوه على رأس أغنياتهم ، تمييزا لها من الطقطوقة التى كانت — كما قالوا — لا تبارى المونولوج خيالا وعاطفة ورزانة ..
ولو شاءوا لابقوا هذا الاسم المصرى فى مكانه ، فالاسم وحده لا يخلق فنا جديدا ، ولامكنهم بعد ذلك أن يجعلوا للحب الرفيع — كما يتصورونه — طقطوقة .. وللخفة والشخلعة طقطوقة اخرى .. فلا فرق فى النظم ولا فى التلحين بين المونولوج والطقطوقة اذا احتكمنا الى المقاييس الادبية والموسيقية ..

ومن عجائب الاقدار الموسيقية والادبية ان اسم « المونولوج » الذى جعلوه تاجا ذهبيا لاغانيهم الرفيعة قد انقرض فلم يعد له وجود الآن حتى على السنة الملحنين وشعراء الاغانى ، وانحصرت دلالة الاسم الذهبى على ما تسمعه أحيانا من فن « المونولوج » الشعبى

الفكاهي الذى يحاول شكوكو وزملاؤه أن يمسكوا ببقاياه ! ..

والواقع ان الانقراض قد شمل تسمية الاغنية المصرية بالمونولوج وبالطقطوقة معا ، فقد اتخذت الاغنية المصرية الحديثة موقعا فنيا بين الدور والطقطوقة والموال والتوشيح ، واصبح اسمها « اغنية » لا اكثر ولا اقل. ولا يخطر على بال مؤلف ولا ملحن أن يسمى أغنية له الآن مونولوجا أو طقطوقة أو دورا او توشيحا . ولم يبق الا اسم الموال واسم القصيدة ، ولكن بلا وجود فعال لهذين الاسمين الجميلين فى أعمال المؤلفين والملحنين والمغنين الجدد ..

لهذا ادهشتنى برقية طويلة تلقيتها من الموسيقى المخضرم المعروف عبد الحميد توفيق زكى تعقيبا على كلمة كتبتها عن أغنية « ان كنت اسامح » التى ألفها رامى ولحنها القصبجى لام كلثوم منذ أربعين عاما

الاستاذ عبد الحميد زكي يعترض فى برقيته على تسميتى هذه الاغنية بالطقطوقة ، قائلا لى هذه الاغنية يا بنى مونولوج لا طقطوقة ...

ولا جدال فى انها ـ تاريخيا ـ مسماة بالمونولوج ولكني آثرت الا أسميها كذلك ، لان اسم «المونولوج» يقترن الآن باسم شكوكو واسماء زملائه . ولم يكن فى السطور متسع لشرح الفرق بين مونولوج شكوكو ومونولوج « ان كنت اسامح » فضلا عن خفاء الفروق الحقيقية ـ وانعدامها أحيانا ـ فى التأليف والتلحين بين المونولوج والطقطوقة ، فكلاهما غناء احادى ، أو فردى ، واذا كان اسم الطقطوقة فى لهجتنا المصرية يتضمن معنى الخفة والنزق ، فان اسم المونولوج عند الأوربيين يتضمن معنى الضحك والتمثيل باليد والرجل

والوجه ، ولهذا يسمى فن شكوكو وزملائه ، فن المونولوج ! ..

وقد اعتاد المستمعون من زمان أن يتجنبوا هذه التسمية غير الموضوعية التى كانت قبل انقراضها فى الغناء المصرى مجرد شعار يرفرف فوق رءوس جيل الرومانتيكيين ..

والطقطوقة نفسها لم تكن اسما معروفا فى فن الشعر العامى المصرى طوال القرون الثمانية التى عاشها هذا الفن منذ نشأته حتى الآن . وقد لبث هذا الاسم فى عالم الغيب منذ أيام ابن نمارة وابن قزمان قبل ثمانمائة سنة ، الى أيام ابن عروس ومن جاء بعده من فحول الزجل أو الشعر العامى ، الى ظهور عثمان جلال وعبد الله النديم ، حتى جاء شعراء وملحنو بدايات القرن العشرين فولد المونولوج ثم الطقطوقة على أيديهم

ولكن التفرقة بين اسم الطقطوقة واسم المونولوج لم تعد واردة فى المضمون الحقيقى لكلا الاسمين ، لأن المونولوج حديث يلقيه الشاعر بمفرده ، أو يلقيه الممثل عندما يتعلق الامر بالدراما ، أو المسرح لا بالاغانى والاسطوانات والميكروفون .. والقائل هنا اسمه المونولوجست .. ولا أظن ان رامى ومعاصريه كانوا يريدون من الاسم الذى أطلقوه على اغانيهم ان يدور بها هذه الدورة الطويلة من المعانى المجاوبة كلها من خارج الغناء المصرى ..

والطقطوقة لم ترفض قط أن تكون حديثا فرديا خياليا مفرقا فى العاطفة ، او تكون كلاما مضحكا أو منعشا ، أو مؤثرا ملتصقا بسويداء القلب . فلماذا نستبدل باسمها الجميل اسما اجنبيا لا يستقر فى غنائنا على معنى واضح ؟ ! ..

مهما يكن جواب السؤال، فان الناس الآن لايقولون : هذا مونولوج ، وهذه طقطوقة ، بل يفضلون دائماً ان يقولوا هذه أغنية . وكل كلام وقع عليه التلحين والغناء فهو عند مستمعيه « أغنية » بغض النظر عن تقسيمات ما قبل خمسين عاما ، وان كانت هـــذه التقسيمات موجودة فى الجهود المبذولة لحفظ التراث واحيائه

***

وقد عدل رامى نفســـه عن تسمية شـــعره العامى بالمصطلحات التى نسيها الناس ، ففى ديوانه الذى جمع فيه شعره العامى بجوار شعره العربى ، لايسمى أغانيه مونولوجات ولا طقاطيق ولا أدوارا ، بل يسميها كلهـــا « مقطعات » .. وهذه التسميـــة هى الحل السعيـــد الموفق لمشكلة المصطلحات وبخاصـــة ما كانوا يســـمونه « المونولوج » ..

وقد كان الشعر العامى نظما اخباريا أو تقريريا حتى فى أبدع صوره واقواها واشدها حلاوة وطلاوة كما نرى عند بيرم ونظيم ، فلما دخل اسماعيل صبرى « باشا » من باب الشـــعر العامى ـ وكان شـــاعرا فصيحا قوى الروح ـ انتقل الشعر العامى على يديه خطوة نحو التعبير المجنح المكثف والصور ..

وبعد صبرى نهض الى هذا المجال شوقى ورامى فى وقت واحد تقريبا ، فأصبح الشعر العامى على لســـان شوقى فتنة شعرية تقصر عنها بعض فتن الشعر الفصيح ومن يطالع الآن « مقطعات » رامى أو أشعاره العامية الغنائية ، يدهشـــه أن رامى لم يسبق بمقطعاته هـــذه شعراء عصره فقط ، بل سبق بها شعراء عصرنا كذلك ، وسجل له تاريخ الشعر العامى هذا السبق تحت اسم « المقطعات » .. بعد ان عدل رامى عن اسم الطقـــاطيق والمونولوجات ! ..

فى الليالى الملاح

فى كل ليلة ترغمنى الميكروفونات التى تحاصر مسكنى من جميع الجهات ، على ان أستمع الى مجموعة صاخبة متضاربة من أغانى الافراح والليالى الملاح. ففى الصيف ينشط الناس للزواج ، وبخاصة فى جزيرة الروضة التى أسكن منزلا فيها . والحقيقة اننى ما رأيت ولا سمعت فى أى مكان من بلادنا المصرية ما يبلغ سمعى من أغانى حفلات جزيرة الروضة التى يقيمها المتزوجون الجدد فيها بمناسبة دخولهم عالم الزواج السعيد !..

وانا لا أحضر هذه الحفلات ، وانما هى التى تحضر الى مسكنى ، محمولة على أجنحة الميكروفونات الجبارة التى تهز الليل وترغم الرجال والنساء والاطفال والعجائز والمرضى والاصحاء على الاستماع الى عدد هائل من الاغانى سبق أن سمعناه من الاذاعات العربية المتناثرة بين المحيط والخليج ، وما زلنا نسمعه منها بلا انقطاع ! ..

خطر لى ان أهجر هذه الجزيرة المسكونة بالميكروفونات أو بالعفاريت التى يسمونها ميكروفونات . وفكرت أن أسكن الصحراء أو مشارف الصحراء ، ولكن قيل لى ان الميكروفونات قد سبقتنى الى هناك من زمان طويل ، وان الصحراء التى كانت فيما مضى هادئة صامتة ، قد

تفير حالها وباتت مسكونة بالميكروفونات مثــل جزيرة الروضة ! ..

وهكذا اضطررت الى ترويض نفسى على الاســتماع كل ليلة الى ثلاثة أفراح أو أربعــة تزعق ميكروفوناتها معا فى وقت واحد ، وأحيانا ينفرد فرح واحد بالزعيق وتصمت الافراح الثـلاثة الاخرى المجاورة له ، فتكون هذه فرصتى النادرة لمعرفة ما يذيعه ميكروفون هــذا الفرح المنفرد بعد ســكوت الميكروفونات الاخرى التى يندلق منها ذلك التخليط العجيب !

لا اكتمك اننى لم اجد هذا الصخب المؤلم خاليـــا من كل فائدة .. حاولت ــ مثلا ــ أن أجد جوابا فى هذا الصخب عن هذا السؤال هل انتهى عصر التأليف الفلـكلورى الذى يقيد فيه تأليف الاغنيــة وتلحينهــا لحســاب مؤلف مجهول وملحن مجهول ؟ ! .. وهو سؤال يجر وراءه مجموعة من الاســئلة البــاحثة عن جواب ..

ان هؤلاء المطربين والمطربات الذين يحيون الافراح فى وقتنا الحاضر هم جيل جديد من « العوالم » يختلف عن الجيل الماضى الذى كان مطربوه ومطرباته يعتمدون على أغانيهم الخاصة ومحفوظاتهم الشعبية القديمة غير المسجلة على اسطوانات ، وكان لهم قاموسهم الفنــائى الخاص ، وتقاليدهم الفنية المتوارثة ..

واختفى مطــربو الافراح الرواة ، أعنى الذين كانوا يحفظون عن ظهر قلب أغانى أجيــال متعاقبــة يروونها للمستمعين فى الافراح وغير الافراح . ولم يعد أحــد من ورثتهم فى زماننا يحفظ اغنيــات مجهــولة المؤلف والملحن ، فقــد أصــبحت أغانى عبــد الحليم وفايزة وشادية هى المطلوبة فى الافراح ، ولا بد أن يحفظهــا

مطربو الافراح ومطرباتها لانها مورد رزقهم بعد أن كان مورده هو مأثوراتهم المحفوظة ..

ولم يعد المفنون الافراحيون يرتجلون كلاما ولا الحانا ، ولا لهم كلمات والحان خاصة بهم ، ولا يكلفون حناجرهم الكادحة ان تحفظ شيئا من أغانى الافراح التقليدية التى كانت تعرفها ستات وبنات البيوت المصرية فى الماضى ، ويعرفها المفنون والمفنيات ويتوارثونها جيلا بعد جيل مع ما يلحق بها من اضافات وتعديلات ..

اختفت تقريبا اغانى ليلة الحنة واغانى ليلة الفرح واغانى الليالى الملاح التى تسبق هاتين الليلتين . وانتهى الفلكلور الافراحى ، ولم يبق على حناجر مطربى ومطربات افراح ايامنا الا الاغانى التى حفظوها من الاذاعة ، يفنونها تقليدا رديئا مزعجا منهكا للمستمع المغلوب على أمره ، ويبرهنون بهذا التقليد الردىء المزعج على ان الفلكلور الافراحى لم يمت وحده ، بل مات معه أيضا ما كان للمفنين الافراحيين القدماء المحنكين من ذوق ومقدرة فنية مبدعة اصيلة هزت القلوب فى زمانها ! ..

ان انتاج الاغانى بالجملة فى الراديو وشركات الاسطوانات وافلام السينما والتليفزيون قد أكل الاغانى الشعبية التى كانت تثمرها جهود فردية مجهولة مشمولة بنكران الذات العجيب الذى لا يعرفه الفنانون المحترفون الجدد ولا يخطر على بالهم ولو فى المنام ! ..

بل ان انتاج الاغانى بالجملة قد امتد تأثيره الساحق الى ما تبقى من الاغانى الفلكلورية ، فدخلت الاغانى الفلاحية والعمالية والحضرية والبدوية القديمة فى مصانع الانتاج الفنائى بالجملة ، ثم خرجت من هذه المصانع

فى صورتها المستحدثة ، فكانت من بعض وجوهها خطوة الى الامام ، ومن بعضها الآخر - وهو الاهم - خطوتين الى الخلف ! ..

وفقد مطربو الافراح تخصصهم واقتدارهم واستقلالهم الفنى ، ومحا الزمن شخصيتهم المتفردة المتميزة ، وتحولوا فى آخر الامر الى « ميكروفونات » صاخبة لا صلة لها بالفن ، تطارد ضحاياها من المدعوين الى الافراح ، ومن غير المدعوين الذين لا ذنب لهم الا وجود مساكنهم قرب مساكن السعداء الذين يدخلون الدنيا على ضجيج الميكروفون ، ويبداون اللمسات الاولى فى حياتهم الزوجية على زعيق مطربى الافراح والليالى الملاح ! ..

يوسف وهبى
يلحن للملحنين

اذا كان الملحن الكبير محمد عبد الوهاب يستطيع بكل سهولة تكذيب تلميذه رءوف ذهنى الذى يقول ان عبد الوهاب قد أخذ منه اربعين لحنا ، فان الملحن الكبير محمد القصبجى — رحمه الله — لا يستطيع الآن مناقشة الفنان المشهور يوسف وهبى الذى أعلن انه هو — وليس القصبجى — قد لحن أغنية اسمهان الشهيرة : « أنا اللى أستاهل كل اللى يجرا لى » ..

يوسف وهبى — كما نعرفه جميعا — محدث بارع ، خفيف الظل ، وقد اتاحت له براعته هذه أن يلفت انتباه الناس بالتصريحات الخطيرة التالية

— انا يوسف وهبى ملحن اغنية « أنا اللى استاهل » التى غنتها اسمهان فى فيلم « غرام وانتقام » .. وليس القصبجى هو ملحن هذه الاغنية كما شاع بين الناس خلال السبعة والعشرين عاما الماضية ..

— أنا يوسف وهبى ملحن أغنية « يانا يا وعدى »

التى غنتها نور الهدى فى فيلم « جوهرة » منذ ثمانية وعشرين عاما ، وهذه الاغنية منسوبة الى فريد غصن ولكنى اشتركت معه فى تلحينها ..

— انا يوسف وهبى صاحب الحان عمرها اكثر من خمسين عاما وقد نسبها الناس خطأ الى سيد درويش

بالطبع لا شيء مستبعد في عالم الفن وغير عالم الفن، ولكن من يقرأ تصريحات يوسف وهبي هذه لابد ان يلاحظ انه لم يعلن ملكيته للحن « أنا اللي استاهل » الا بعد موت القصبجي واسمهان أيضا وقد كتب يوسف وهبي بنفسه على شاشة فيلم « غرام وانتقام » ان هذا اللحن لمحمد القصبجي . وقبض القصبجي طبعا أجر اللحن ، ثم قبض حق ادائه العلني زمنا طويلا . .

وهذا اللحن لا يخرج عن طريقة القصبجي المعروفة في تلحين الطقاطيق او المونولوجات ـ سمها كما تشاء ـ والتي أخذت طابعا معينا منذ تلحينه لام كلثوم « مادام تحب بتنكر ليه ؟ » . . و « ليه تلاوعيني » وغيرهما من الحان أواخر الثلاثينات . .

مذهبه الفني في « انا اللي استاهل » واضح ، وقاموسه النغمي والايقاعي هو قاموسه الذي تجمد منذ أواخر الثلاثينات واوائل الاربعينات حتى أصبحت الحانه كثيرة التشابه ، وضمرت لازماته الموسيقية وجمله اللحنية وأوشكت أن تعجز عن الحركة لولا وثبته بعد ذلك في أغنية « رق الحبيب » التي كانت آخر روائعه ، وفلتة وسط انتاجه السيىء الحظ في أواخر الثلاثينات وأوائل الاربعينات وما بعدها

وطريقة فريد غصن أيضا كانت معروفة في الثلاثينات والاربعينات . وقد لحن « يانا يا وعدي » فكان من أحسن الحانه وغنته نور الهدى بابداع واقتدار منذ ثمانية وعشرين عاما . وفي هذا اللحن صناعة في الجمل والايقاعات لم تتح ليوسف وهبي ، ولو أتيحت له لكان في وسعه أن يصبح ملحنا محترفا ممتازا . .

اما الالحان الخفيفة التي يشير الى انه لحنها ونسبها الناس الى سيد درويش فالقضية فيها مبهمة . ولكن

المؤكد ان سيد درويش قد مات مثل القصبجى وانـــه لا يستطيع ان يقول كلمته الآن ! ..

مع ذلك ينبغى الا ننفى هــذه الالحان عن يوسف وهبى ثم نسكت ، فهناك هامش فى هذا المقام ينطبق على الاغانى التى قال يوسف وهبى انه لحنها لهــؤلاء الملحنين الــكبار ، كما ينطبــق على الاغانى التى أعلن رءوف ذهنى انه لحنها لعبد الوهاب ..

وظنى ان يوسف وهبى ربما يكون قد دندن مرة أو مرتين أمام القصبجى أو غصن فأخذ القصبجى أو غصن شيئا من دندنته كمادة «خام» ، ثم وجد يوسف وهبى ان هذه المــادة « الخام » قد دخلت بعد صــقلها فى تركيب هــذه الاغنية أو تلك ، فخيــل اليه من فرط اعتزازه بما حدث انه شريك فى اللحن أو انه صاحبه

قد يكون هذا أيضا ما حدث لرءوف ذهنى فى الحانه التى يقول ان عبد الوهاب اشتراها منه.. مجرد دندنة يأخذها عبــد الوهاب من بائع الطريق أو من المغنــين الشعبيين ثم يصقلها ويدخلها فى مادة ألحانه فتصــبح ملــكا له دون نزاع ..

هذا ما نرجحه فى هذه المسألة · ولكن يوسف وهبى لا يسكت علينا ، فان له قلما لاذعا يلجأ اليه فى الملمات ، وبه كتب الينا رسالة قال فيها

« انا فى الحقيقة لا أدعى ، ولن أدعى ، أننى من طبقة كبار الملحنين ، فما كنت فى المــاضى سوى مجرد هاو لحن بعض مونولوجات ما زال المخضرمون يذكرونها . وقد انتشرت هذه الالحان وســمعها كبار الموســيقيين كالمرحوم مصطفى رضا عازف القانون المشهور والمرحوم سامى الشوا عازف الــكمان الاشهر وسمعها كذلك الصحفى الــكبير فكرى أباظة ، ولو ســألتموه لشهــد

بذلك كما يشهد به من عاصرونى من أعضاء النادى الاهلى .

« وما قصدت فى حديثى أن أدعى موهبة هى فى الواقع لم تكتمل ولم ترتفع الى مستوى مشاهير الملحنين ، غير ان الكثيرين يعرفون اننى صاحب لحن « الكوكايين » المنسوب لسيد درويش ، وبعض ألحان أخرى وضعتها لمسرحيات الكاتب المسرحى المرحوم أمين صدقى وقد سجلت لى شركة أوديون اسطوانات من تلحينى ..

« أما أغنية « يانا يا وعدى » التى غنتها نور الهدى فى فيلم « جوهرة » سنة ١٩٤٣ ، فقد قرر الملحن القدير فريد غصن المقيم ببيروت منذ مدة طويلة اننى شريكه فى تلحين هذه الاغنية ، وسجل اعترافه بذلك فى جمعية المؤلفين والملحنين بباريس ، وما زلنا معنا نتقاسم حقوق تلحين هذه الاغنية من الجمعية .. وقد أكبرت هذه الامانة من فريد غصن الذى لم ينكر مشاركتى اياه فى التلحين ، وتقبل راضيا ان أشاركه حقوق الاداء العلنى

« أما أغنية « أنا اللى أستاهل كل اللى يجرا لى » فأنت محق فى صعوبة تصديق اننى ملحنها ، ولكنى لم أذكر فى حديثى اننى ملحنها لمجرد الادعاء والتفاخر. فقد حدث فعلا ان اللحن الذى وضعه الملحن الكبير محمد القصبجى لهذه الاغنية لم يعجبنى ، فتطاولت على هذا اللحن وتناولته بالتغيير والتحوير ، دون أن أفكر فى ان عملى هذا سيجعل لى فيه حق الاداء العلنى

« أما الالحان الاخرى فربما تقتنع اننى لا أدعيهااذا ما اتصلت بالزميلة الكبيرة السيدة دولت أبيض ، فهى تعلم مشاركتى فى ألحان مسرحية ـ حنجل بوبو ـ

ولك ان تتحرى الحقيقة من الموسيقار محمد عبد الوهاب الذى سمع الحانى للكورال فى مسرحية « قمبيز » لامير الشعراء احمد شوقى ..

« والحقيقة اننى لم استغرب دهشتك لما جاء فى حديثى من اننى ملحن هذه الاغانى المشهورة وغيرها .. ولكننى اقول اننى لست ملحنا بالمعنى الصحيح ، ولا اجرؤ على التطاول على الحان من هم فى مستوى لا استطيع أن أصل اليه . وقد تسمع فى الغد عن ألحان ما زالت فى جعبتى ، وهى الحان هاو بسيط .. وما اكثر امثالى من الهواة الذين قاموا باعمال نسبت الى غيرهم .. وعند لقائنا ان شاء الله ، قد يسرك ان أبوح لك باسرار لذيذة فى هذا المجال » ..

***

هذه هى رسالة الفنان يوسف وهبى وكل شيء يمكن أن يحدث فى عالم الفن ، وبخاصة فى الموسيقى ، فهناك خفايا واسرار لذيذة على حد تعبير يوسف وهبى. ولكن لى ملاحظتين على الحجج التى ساقها فناننا فى رسالته . احداهما ، ان أسلوب القصبجى واضح فى اغنية « أنا اللى استاهل » وقاموسه النغمى يعلن عن نفسه فيها ، والملاحظة الاخرى ، هى ان يوسف وهبى لم يتحدث عن مشاركته فى صياغة هذه الاغنية الا متأخرا جدا ..

ومن الثابت تاريخيا ان يوسف وهبى كان — كما وصف نفسه فى العشرينات او كما وصفه نقاد تلك الايام — مبعوث العناية لانقاذ فن التمثيل فى مصر .

فهل كان أيضا — دون أن يعلم الناس — مبعوث العناية لانقاذ فن التلحين ؟ ! ..

العقاد والموسيقى

ستبادر فتقول ان العقاد هنا هو المرحوم محمد العقاد عازف القانون الكبير ، أو المرحوم مصطفى العقاد ضابط الايقاع الشهير أو أى عقاد آخر من عقادى الموسيقى العربية الكثيرين فى الماضى والحاضر ، وكلهم جدير بالاعجاب والثناء . ولكنا نقصد العقاد الكاتب الكبير وقد أطل علينا بوجهه الغضوب فى ذكراه بعد غياب بضع سنوات ! ..

كان العقاد يحب الموسيقى وان ظن بعض الناس انه كأبى الطيب المتنبى — فى قوله المشهور — صخرة لا تحركها الاغاريد وكان حب العقاد للموسيقى يكمل حبه للفنون فى أشكالها المتنوعة من الدراما الى الرسم والعمارة والنحت والتصوير ..

وفى مطلع حياته الادبية ، وفى ابان شهرته قبل ان يتفرغ للتأليف الدينى ، كان غزير الكتابة عن هذه الفنون وقد حفظت لنا كتبه كثيرا من مقالاته عن الرسم والنحت والموسيقى وجوقات التمثيل . وتجمع هذه المقالات بين خواطره الفنية وبين شذرات من مطالعاته حول الفنون فى الكتب الاوربية . لم يثنه عن المضى فى هذا اللون من الكتابة استخفاف غالبية أدباء عصره بالفنون وبمن يتصدى للكتابة الجادة عنها

يقول العقاد فى بعض يومياته « كنا نكتب المقالات الافتتاحية عن الفنون الجميلة فيعجب الكثيرون من القراء بل يدهشون لهذه المكانة التى نزج فيها الفن وخدامه بين كبار الاقطاب فى ابان النهضة القومية ، لانهم كانوا يحسبون الفنون الجميلة جميعا من قبيل اللعب الذى يقبل فى ساعات اللهو ولا يجوز أن يقتحم مكان الصدارة فى نهضات الامم » ..

فى ذلك العصر كان الكاتب الحريص على مكانته لا يبتذل قلمه بالكتابة عن الفن . وهل فرغت دنيا العشرينات والثلاثينات من الموضوعات الصالحة لتدبيج المقالات حتى يكتب الادباء عن الفن وأهل الفن من رسامين ونحاتين وممثلين ومغنين وملحنين وطبالين وزمارين ؟!

وكيف يرضى ذلك الهوان اديب جليل القدر قرأ ودرس أمهات كتب العلم والادب ككتاب أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد والبيان والتبيين للجاحظ والنوادر للقالى ، وخزانة الادب ونفح الطيب وكليلة ودمنة والمقامات ومقدمة ابن خلدون ودواوين فحول الجاهلية والاسلام ؟ ! ..

ولكن العقاد ـ معاندا أدباء عصره ـ رضى لنفسه ذلك الهوان ، فمضى يكتب عن الفنون جملة وتفصيلا . وامعن فى عناده فطلع عليهم سنة ١٩٢٥ بمقالة طويلة عن ملحن ومغن كان قد مات منذ سنتين ، أسمه سيد درويش ! ..

جاءت مقالة العقاد عن سيد درويش فى حينها أول كلمة يكتبها اديب ذو مكانة عن هذا الملحن والمغنى الذى لم يحفل بموته أحد من كتاب المقالات والافتتاحيات .. وقد عجزت الامة عن قضاء حق هذا الفنان الفقيد .. « فمات بينها وهى لا تعلم انها أصيبت من فقده

بمصيبة قومية . ولم تبال حكومتها ان تشترك فى تشييع جنازته واحياء ذكراه .. بلى وا أسفاه ! .. ان دفائن الاستبداد ما برحت عالقة فينا بدخيلة السرائر ننفضها فلا تنتفض الا ذرة بعد ذرة » .. «فالاستبداد الطويل هو الذى علمنا ان مقياس العظمة هو القدرة على اذلال الناس وتنغيصهم ، وان مقياس الهوان هو العمل على ارضائهم واسعادهم » .. هكذا قال العقاد فى مقالته سنة ١٩٢٥ ، وفى تعليق له عليها سنة ١٩٥٦

وبين مقالته وتعليقه عليها انقضت ثلاثون عاما لم ينقطع خلالها عن الكتابة حول الفن والفنانين ، وتكاثرت مقالاته وشذراته عن الغناء والمغنين حتى بلغت مائة صفحة تقريبا فى الجزء الثالث من يومياته التى نشرت بعد وفاته

فى هذا الجزء من يوميات العقاد خلاصة مركزة وافية خفيفة الظل لآرائه فى الغناء والموسيقى تغنى عن سائر ما كتبه ونشره قبلها ، لانها آخر ما كتب ، ونهاية ما استقر عليه رأيه قبل ختام صفحاته الاخيرة ..

ولا يدهشنا انه كتب هذه اليوميات الغنائية الموسيقية وهو مشغول الوقت والفكر بالبحوث الدينية فى الطور الاخير من حياته الفكرية والادبية ، فان العقاد برغم كل شىء ثبت على ولائه لاصول اتجاهاته الفكرية التى أعلنها فى شبابه . وتشبث الفن بفكره وقلمه حتى النهاية فلم ينفضه عن فكره ولا قلمه ، وعبر عن حبه الدائم له بهذه الشذور اليومية والسطور السريعة التى تصلح كتابا قائما بذاته يدل على العقاد كما تدل عليه كبريات مؤلفاته

فى هذه اليوميات اجاب العقاد عن سؤال هام لماذا يوالى الكتابة عن الغناء والموسيقى وما هو بملحن ولا

مطرب ولا مشتغل بعلوم الموسيقى والغناء ؟ !

واجابته عن هذا السؤال ، خاطفة غير وافية ولكنها تصلح بيانا لاساس مذهبه كله فى الفن كله بفلسفته وجمالياته وما يتفرع عن فلسفة الفن أو علم الجمال من فروع يشترك فى النظر اليها الخاص والعام ، ويلتقى عندها خالق الفن وهاوى الفن والمتفرج على الفن ..

فالعقاد الذى نشأ فى عصر أدباء أمهات الكتب التراثية كان أبصر من كثير منهم بهذه الكتب العظيمة التى يشرف أرقى الامم أن تكون من تراثها ، وأدرك أهمية الفن الذى يشغل مكانا بارزا من هذه الكتب ، بل ان بعضها يقوم على الفن وحده ، وبخاصة الغناء والموسيقى ..

ووجد العقاد فى كتب التراث أو امهات الكتب عكس ما وجده غالبية أدباء ذلك العصر . وجد فيها ترخيصا من السلف الاقدمين بالكتابة عن الفن ، وعشق الفن. أما الموسيقى والغناء فلا يحتاجان الى ترخيص بالكتابة ولا الى ترخيص بالعشق ، فان الكتابة عنهما ملأت الكتب جيلا بعد جيل ..

لم يغفل عن هذه الحقيقة بعض الادباء والشعراء من مشايخ الازهر ودار العلوم فى عصر شباب العقاد ، فكان الشاعر البدوى الشديد الحفاظ على اللغة والدين الشيخ محمد عبد المطلب عضوا بمجلس ادارة نادى الموسيقى الشرقية منذ انشائه سنة ١٩١٤ ولم يكن يرى بأسا فى التردد على النادى فى شارع محمد على وقد ماج بأهل الفن ومعلميه ومعلماته واسطواته . وليس الشيخ عبد المطلب الا مثلا من امثال كثيرة ، وان كانت كثرتها لا تؤلف جمعا كبيرا من اهل الادب والفكر فى ذلك الزمان ..

واستكمل العقاد فى كتب الاوربيين ـ وبخاصة كتب الانجليز ـ جوانب نظرته للفن . قرأ عن الموسيقى الاوربية بعد أن عرف الموسيقى العربية وأدخلها فى وجدانه . سمع بيتهوفن وموزار بعد أن سمع مطربى القاهرة وشهد جوق الشيخ سلامة حجازى وانصت الى البشارف والسماعيات ، فلم يفتنه السماع الاوربى بالآلات منظوما فى ضروبه الباذخة ، ولم يصرفه عما استقر فى وجدانه من السماع القومى الجميل ..

هنا يختلف العقاد عن الادباء المجددين الذين أعانتهم ظروفهم على السفر الى أوربا والاقامة فيها بين المدارس والمتاحف وقاعات الموسيقى ، فقد عاد بعضهم بآذان أوربية تقف الالحان العربية عليها كما تقف الطيور المفردة على فروع شجرة جرداء ، وانهمك بعضهم فى موازنات « سياحية » بين الموسيقى الاوربية والموسيقى العربية أو « الاورينتال » على حد تعبيرهم المأثور ..

كان العقاد يكتب عن الغناء والموسيقى على غير تخصص ولا علم واسع بالتكنيك فيهما ، مهتديا فى كتابته بما صح لديه من قواعد الفن الجميل أو قواعد علم الجمال ، وكان يرى ان عمل الادباء فى تأسيس قواعد علم الجمال اكبر وأسبق من كلما اشترك فيه المصورون والنحاتون والموسيقيون والممثلون والمخرجون مجتمعين » ..

وفى مناقشة له مع الدكتور صبرى السربونى كتب العقاد « ينبغى أن يعلم الدكتور السربونى ان الاديب الانجليزى الكبير رسكن كان حجة فى نقد التماثيل والصور ولم يكن من أصحاب الصناعة ، وان برنارد شو قد ترك بعده مجلدات فى النقد الموسيقى على أسس علم الجمال بغير اكتراث للأسس الموسيقية التى طال عليها الخلاف بعد عهد فاجنر وحملات نيتشه عليه . ولم

يكن لنيشته استقلال بالفن الموسيقى عن سائر فنون الادب والثقافة كما يعلم الدكتور » ..

ظن العقاد انه قد استوفى شروط الناقد الفنى بهذه الكلمات ، وأن من حقه كتابة ما يشاء فى الفنون المختلفة وعلى رأسها الغناء والموسيقى ، لكن من يطالع كتابة العقاد عن الغناء والموسيقى بوجه خاص يدرك انـه كاز يتجنب فى الكتابة عنهما ما لا علم له به من الصناعة التى لا يعلمها الا اهلها ، فجاءت كتابته فى هذا المجال مقطعة الى سطور وشذور ، لا تتضمن عند من يطالعها بفهم وعلم الا ما يتضمنه كلام المعجبين والمتفرجين ذوى الذكاء والافق الواسع والثقافة الغزيرة .

وفى كل ما كتب كان يحتمى برأيه هذا الذى أعلنه ودافع عنه ، وهو أن عمل الاديب فى تأسيس قواعد علم الجمال للفن أسبق واكبر من عمل الفنان . وهو قول يوافقه عليه القليلون من الادباء انفسهم ، ولـكنه كان لايتزحزح عنه ، فلبث ـ لهذا السبب ـ اديبا فى كل ما كتب عن الفن ، ولم تتعد كتابته عن الغنـاء والموسـيقى هـذه الحدود ، وحسبه من المؤيدين فى هذا المجال برنارد شو ورسكن ونيتشـه وكل من بسط من أهل الادب وصاية ادبه على أهلّ الفن ! ..

ولـكن يبـدو من بعض كتاباته انه كان يتطلـع الى مزيد من العلم بالالحان وأسرارها . واشتد تطلعه الى ذلك فى الوقت الذى تفرغ فيه للتأليف عن الدين ، ولا غرابة فى الامر ، فقد كان بعض السلف « يجمع بين العلم بالشريعة وبين العلم بالانغام على الغاية مما وصل اليه هذا العلم عند الاقدمين » .. كما يقول العقاد فى بعض كتاباته التى سبقت وفاته بأقل من سنتين ..

ولـكن العقـاد لم يتح له طوال حيـاته أن يتجاوز

مذهبه فى تذوق الغناء ونقده . فكان دائما أديبا عظيم المقدرة على الفهم والتذوق ، يحاول أن يكون أسبق الى المشاركة فى اثراء علم الجمال فى الفن من الفنانين انفسهم ..

وفى هذا المجال يتجاوز الشذور والسطور ، ولكن كلماته كانت حاسمة التأثير فى تغيير الجو الادبى كله ، فأصبحت الموسيقى جزءا من ثقافة الاديب .. وانها ليد بيضاء قدمها العقاد للأدب والموسيقى وللأدباء والموسيقيين فى البلاد العربية كلها ! ..

الوجه الآخر لأسمهان

فى كتابه « من أسرار الساسة والسياسة » يستفيض الصحفى المعروف الاستاذ محمد التابعى فى حديثه عن المطربة الكبيرة المرحومة اسمهان ، كنجمة فى سماء السياسة لا فى سماء الطرب فقط ..

والتابعى كثير الكتابة عن اسمهان ، لانه أحب صوتها وعرفها عن قرب ، وشهد طريقتها فى الحياة ، وله عنها كتاب مشهور ، طبع عدة مرات ومازال مطلوبا مقروءا ، لشغف القراء بمعرفة ما كان وراء هذا الصوت الذى لمع ثم انطفأ كالشهاب الخاطف ..

ومن الناحية الفنية ، كانت اسمهان — بلا جدال — أجمل واكمل الاصوات فى عصرها بعد أم كلثوم ، وكان المعجبون بصوتها ملايين .. والحقيقة ان صوتها كان نسيج وحده حلاوة ورنينا وتعبيرا وتأثيرا ..

وفى كتابه يفرد التابعى فصلا خاصا لاسمهان السياسية التى لا يعرفها الناس الا مطربة ، ويتابع حركتها فى سراديب السياسة المصرية منذ ثلاثين عاما بصحبة داهية من دهاة ذلك العهد هو المرحوم احمد حسنين باشا الذى لم يعد معروفا للجيل المصرى الجديد ، ولكنه كان من ألمع الوجوه فى الثلاثينات والاربعينات

ويبدو ان التابعى قد تحرى فى كتابه — بقدر

الامكان ـ الا يقف مع اسمهان ، أو مع حسنين ، مع انه كان صديقا لكل منهما ، لانه كان معنيا بمعرفة الحقيقة التى كان يعرف بالفعل جانبا منها ، وكان يهمه أن يعرف الجانب الآخر ..

وفى عام ١٩٤٠ ، بعد ثمانية أشهر أو تسعة من لقاء التابعى واسمهان ، تم التعارف بين اسمهان واحمد حسنين ..

كانت اسمهان عندما عرفت حسنين باشا سيدة ناضجة فى الثامنة والعشرين من عمرها ، لمعت فى الغناء وبهرت الاسماع بحلاوة صوتها واناقته ونفاسة معدنه وتكوينه ، فضلا عن براعتها فى الاداء وعمق احساسها بما تغنيه .. وزيادة على ذلك كانت اسمهان قد غدت ايضا نجمة سينمائية ساطعة ..

والكتاب الذى أصدره التابعى وجعل عنوانه أو اسمه « اسمهان » تكفى لرسم صورة كاملة التفاصيل لاسمهان المطربة واسمهان المراة واسمهان التى لا هى مطربة ولا امراة ، بل مجرد مخلوق تائه مغلوب على ارادته ذاهل عن الوجود ! ..

ولكن هذا الكتاب الخاص عن اسمهان لا يغنى عن الفصل الذى خصصه التابعى فى كتاب « الساسة والسياسة » للعلاقة بين اسمهان وحسنين. ففى سياق كتاب الساسة والسياسة تاتى اسمهان لتضيف السطر الناقص الى تاريخ السياسة المصرية منذ ثلاثين عاما ..

وطبعا لم تكن هو السطر الناقص الوحيد فى تلك الايام ، ولم تكن اسمهان هى الفنانة الوحيدة ولا المراة الوحيدة التى امسكت قلما وكتبت به فى سجل السياسة المصرية سطرا ..

ومن وجهة نظر تاريخية موضوعية جدا ، لا اهمية

لدور اسمهان السياسى . فكثيرات من النساء الجميلات والدميمات اللاتى لعبن أدوارا سياسية على مدار التاريخ فلم تتغير القوانين المتحكمة فى سير التاريخ الحافل بالمدهشات ! ..

ولكن المهتمين بصوت اسمهان وغنائها وفنها يشوقهم أن يطالعوا هذه الصفحة من حياتها ليروا آثارها فى فنها بل فى صميم نبرات حنجرتها الذهبية ! ..

امتدت الصلة بين اسمهان والداهية أحمد حسنين باشا طوال السنوات الاربع الاخيرة من عمرها ، وكان صوتها قد نضج وتخلص من نبرات الطفولة الفجة التى لم يشرق جوهره الفريد الا بعد خلاصه منها ..

وكان حسنين باشا يزعم دائما انه معجب بصوت اسمهان ، واذا تذمر زوجها الذى اكلته الغيرة عليها من الباشا ذى النفوذ الساحق ، رسم الباشا الراسبوتينى هالة القداسة فوق راسه ومضى يحدث الزوج الغيور عن صوت زوجته وطبقاته والالحان المناسبة له ! ..

وفى هذه السنوات التى عرف فيها حسنين اسمهان اخذ صوتها ينحدر من قمة النضارة .. فصوتها فى سنة ١٩٤٠ — فى بداية تعارفهما — كان قمة القمة وصوتها فى سنة ١٩٤٤ — عند وفاتها — كان قمة المنحدر وبداية السفح ! ..

فمن كان الجانى على صوتها ؟ ! ..

اذا قلنا احمد حسنين باشا كان الجانى ، قيل فهل كان حسنين باشا وحده فى الجناية ؟ ..

اظن الجناة كانوا كثيرين ، وعلى رأسهم اسمهان نفسها ، فانها لم تكرم حنجرتها بل ارهقتها بالادمان على

الكأس والسيجارة ، والسهر المذبل للعيون والقلوب والحناجر ..

والكثيرون من محبي صوت اسمهان ما زالوا يقولون او عاشت لملأ صوتها الدنيا وشغل الناس !..

ومع اني أقول مثلهم – بأسف بالغ – ليتها عاشت ، الا انني اقول لو عاشت اسمهان سنوات أخرى لفقدت صوتها وعاشت على ذكراه ..

فقد كان مذهبها فى الحياة يؤدى الى هذه النتيجة الفاجعة . واقرأ ما كتبه التابعى عن مذهبها هذا فى كتابه الجديد ، وتوجع معى على صوتها الذى لا يجود بمثله الزمان

لقد كان صوتها العظيم هو الوجه المضىء الذى عرفه جمهورها الضخم ، ولكن وجهها الآخر لم تعرفه الا سراديب السياسة ولم تكن اسمهان – كما قلنا – بالسيدة الوحيدة التى أمسكت قلما وكتبت سطرا أو سطورا فى سجل السياسة المصرية القديمة ! ..

الشوا والكمنجة العربية

كأنه فى الثلاثين من عمره .. رشيق أنيق نشيط احمر الوجه مستقيم العود ، ليس فى فمه « طقم » مستعار .. يعزف الكمان بلهجة موسيقية عربية لم نسمعها منذمات سامى الشوا أمير الكمان ..

قلت له :

ـ اظنك الآن فى الاربعين من عمرك المديد السعيد يا استاذ فاضل ؟ !

اجاب فاضل الشوا فى فخر كطفل يحاول تكبير سنه:

ـ اكبر من أربعين سنة بكثير ..

ـ فى الخامسة والاربعين ؟ ! ..

ـ اكبر .. أكبر ! ..

ـ فى الخمسين اذن ؟! ..

ـ بل فى الخامسة والستين ! ..

تصورت نفسي بعد عشرين عاما ـ لو عشت ـ كيف اكون وانا الآن ابدو أكبر سنا من « فاضل الشوا » ذى الخمسة والستين ربيعا ! ..

قلت له محاولا الا أحسده

ـ اظنك لن تتقاعد قبل عشرين عاما اخرى ؟ !..

قال فى شيء من الاسى :

ـ بل انا متقاعد الآن فعلا بحكم الظروف ! ..

ـ الا تعزف الـكمان ؟ .. أليست لك فرقـــة موسيقية ؟ ! ..

ـ ليس لى أى شيء تقريبا ! ..

ـ وفرقة الموســيقى العربيــة التى تحيى التراث ، كيف لم تتنبه الى وجودك وانت قطعة حية من التراث؟!

ـ الحقيقة انها تنبهت الى وجودى ولم تغفل عنى، ولـكن الظروف لم تتهيأ بعد ..

فاضل الشوا هو آخر عنقود عازفى الـكمان من آل الشوا فى مصر ..

وآل الشوا عرب من حلب .. وعنــدما زرت حلب سألونى عن فاضل الشوا وقالوا لى لمــاذا لا نسمع عزفه فى الاذاعة المصرية ، ولا نســمع عزفه مع فرقه الموسيقى العزبية التى نتتبع أعمــالها وأخبــارها نحن الحلبيين لان مدينتنا هى مهد من مهود الموســـيقى العربية الاصيلة ؟ ! ..

ولم أعرف ماذا أقول لاهل حلب الظرفاء الممتلئــين فنا وحبا للفن . ولــكن قلت لنفسى حقــا .. ماذا يفعل فاضل الشوا الآن ؟ .. اتراه ينام ليلا ونهارا فى بيته بحى الظاهر مستعرضا شريط الماضى الطويل منذ كان والده الفنان انطون الياس اعظم عازف للكمنجــة العربية فى الشرق كله ، بل فى الامبراطورية العثمانيــة كلها منذ مائة عام ؟! ..

ان تاريخ الآلة الموسيقيــة الســاحرة التى نسميها « الكمنجة » يبدأ فى مصر بأنطون الياس الشوا والــد سامى الشوا وفاضل الشوا ..

وقبل أن يغادر انطون الشوا حلب قادما الى مصر لم يكن الموســـــيقيون والمطربون المصريون يعرفون « الـكمنجة » العربية .. كانوا يسمونها « الـكمنجة

الرومية » لان جميع عازفيها فى مصر كانوا من الطليان واليونان والاجانب الآخرين ، وهؤلاء كانوا يعزفون الالحان الاوربية فقط ، لان « الكمنجة الروميه » لم تكن مهيأة بعد لعزف ارباع الاصوات و « العرب » ـ بضم العين وفتح الراء ـ وهى الزخارف والحليات النغمية فى الموسيقى العربية ، فضلا عن اقتصارها بطبيعة الحال على العزف فى مجال المقامين الكبير والصغير المعروفين فى الموسيقى الاوربية ، وهناك فى الموسيقى العربية عشرات المقامات بل مئات .. اذا شئت ..

فى حلب ولدت الكمنجة العربية على ايدى آل الشوا ، بعد ولادة الكمنجة التركية . واستطاع انطون الشوا بعبقريته الخلاقة أن يجعل للكمنجة العربية مذاقها العربى الصميم ، ويضع خطا فاصلا بين لهجتها الموسيقية العربية وبين لهجة الكمنجة التركية ..

فبالرغم من ان المقامات والنغمات الموسيقية التركية والعربية ذات أسماء وأوزان وضروب واحدة تقريبا ، فان التفاصيل الفنية الدقيقة تجعل للموسيقى العربية كيانا مستقلا عن الموسيقى التركية ، الى حد التباين وافتراق السبل ، واختلاف الاداء اختلافا لا تخطئه الاسماع العربية ولا الاسماع التركية ! ..

وحين دخلت الكمنجة العربية أو « المعربة » مصر مع انطون الشوا سنة ١٨٦٧ كانت مصر خالية تماما من عازف يحاول ولو مجرد محاولة أن يعزف الحانا عربية على الكمنجة .. كان فى مصر عازف ربابة واسع الشهرة بارع الصنعة اسمه الشيخ حسن الجاهل اشترك مع انطون الشوا ومطربى ذلك العصر فى احياء الافراح الكبيرة التى اقامها اسماعيل باشا لزواج انجاله

واستمرت اربعين ليلة ، كما يقول مؤرخو تلك الفترة من تاريخ مصر ..

ولشد ما دهش المدعوون فى الافراح الخديوية حين رأوا الشيخ حسن الجاهل يعزف على ربابته الشهيرة ثم يفسح مكانا لشاب يعزف على الكمنجة الرومية . وضجوا استحسانا وفرحا لما سمعوا الكمنجة الرومية الاعجمية تنطق الموسيقى العربية بلسان فصيح ، كأنهم سمعوا عندئذ رجلا روميا يقرأ قصيدة « البردة » أو ينشد « دلائل الخيرات » .. او يخطب فى الناس بكلام عربى مبين !

قلت لفاضل الشوا

— فى دمشق سمعت المطرب السورى صباح فخرى يغنى تواشيح لا نعرفها فى مصر وسألته من أين جاء بها ؟ .. فقال انها مما توارثه آل الشوا ثم خلعوه لاهل حلب ..

اختلجت عينا فاضل الشوا للذكرى

— نعم .. منذ مائتى سنة تقريبا بدأ جدنا الاكبر يوسف الشوا يجمع الموشحات الاندلسية ويلقنها لاولاده ومريديه . وكانت له فرقة موسيقية صغيرة « قانون . ناى . كمنجة . دف » يعمل بها ومعه أولاده واشقاؤه ..

وفاضل الشوا هو ابن حفيد يوسف الشوا .. واسمه كاملا «فاضل انطون الياس يوسف الشوا» ..

المهم الآن أن نلتفت الى التراث الفنى المرتبط بهذا الاسم ، بل بهذه الأسماء الكثيرة التى يعتبر فاضل الشوا آخر عنقودها لان آل الشوا أعطوا كل ما عند اجيالهم المتلاحقة للموسيقى العربية ، وما بقى من تراثهم فهو الآن فى يد فاضل الشوا ..

وغير معقول أن تقوم فى مصر هـذه الحركة الطيبة لاحياء تراث الموسيقى العربية ، ثم لا يذكر القائمون بها آخر عنقود آل الشوا صناع الكمنجة العربية وأصحابها الاوائل ! ..

فى مصر الآن عازفو كمنجة عربية من مستوى جيـد حقا ، وبعضهم بلغ القمة مثـل العازف البارع أحمـد الحفناوى ..

ولـكن فاضل الشوا – بين هؤلاء العازفين – لون قائم بذاته ، وخمر موسيقية معتقـة تنفـرد بمذاقها الخاص .. حسبه انه تتلمذ على أخيه نابغة الـكمان المشهود له من الجميع سامي الشوا ، وعرف أسرار صناعته الموسيقية الـكلاسيكية الدقيقة التى لا يمكن تعليمها فى معاهد الموسيقى .. فكيف يصح فى الاذهان ان يكون هذا الرجل موجودا بيننا ثم لا نمسك بتلابيبه ونعتصر كل ما عنده ؟ ! ..

هل لى ان أقول

– بادروا الى هذا الرجل فخذوا عنه كل فنـه وعلمه حتى لا تبقوا عنده شيئا يحتفظ به ، واعطوا كل ما تأخذونه للعازفين الناشئين ليتمرسـوا بروح الموسيقى العربية فى عزف الـكمان ! ..

الملحن الذى أضعناه

يرتبط زكريا أحمد فى ذاكرتى بأول منظر شاهدته فيه ، ولم يكن منظرا سينمائيا ، بل كان من مناظر الحياة اليومية العادية .. رأيته مع صديقه الزجال الشاعر الفنان الغريب فى عصره عبد السلام شهاب ، وهو صحفى داخل الصحافة ، اى انه يعمل فى الصحف ولكن اسمه لا يظهر على صفحاتها ..

رأيتهما منذ عشرين عاما وجلست اليهما لحظة أسمع وأرى ، فعرفت ان هذا الكهل الوسيم الظريف الذى يجالس عبد السلام شهاب هو الملحن الكبير ذو الصيت الطائر والفن الباهر .. ملحن الروائع الكلثومية فى الثلاثينات والاربعينات ..

وكان الانطباع السريع الذى قمت به عن مجلسه انه غريب فى عصره كصديقه عبد السلام شهاب (١) وان كانت شهرته كملحن قد جعلت اسمه مكتوبا فى الصحف ، بالرغم منه ، وبدون سعى أو جهد بذله أو فكر فى بذله لجعل اسمه مادة صحفية كأسماء غيره من الملحنين والفنانين وأشباه الفنانين والملحنين ..

ثم رأيت زكريا بعد ذلك فى أوقات متفرقة قصيرة ، امتد اكثرها طولا نصف ساعة وربما أقل .. فى الخمسينات والستينات ، وكنت قد سمعت الحانه كلها تقريبا فازددت معرفة بجوهر هذا الفنان الذى ربما ظن من رآه ولم يكن يعرفه انه مجرد راوية للنكت،

(١) شاعر وزجال من الفحول فى عصرنا

خفيف الظل ، باسم العينين ، لا يحمل هموم الدنيا..
وكانت رؤيتي للشيخ زكريا تقع مرة كل سنتين أو ثلاث ، فلا أراه فى كل مرة الا على حاله التى تركته عليها فى المرة السالفة : ضاحكا ممازحا حاضر النكتة ، مسدد البديهة ، حفظا وارتجالا ..
ولكن تصاريف الزمن لم تكن تخفى ولو على النظرة العابرة الى ملامحه ، فالتجاعيد تتكاثر حول الجفنين والشفتين وتنتشر فى صفحة الوجه طافية على آثار الصباحة والملاحة القديمة ..
ومن وراء التجاعيد كانت تطل حكاياتها ، فالشيخوخة وحدها لم تكن السبب . هناك أعباء الاعصاب المكدودة وهناك أحزان النفس وهموم القلب وقروح الكبد ..
كنا نسمع عما يلاقيه الملحن الكبير فى حياته. وكان وجهه الضاحك المتودد الى من يلقاه لا يسعه أن يكتم الضحك كما لا يسعه أن يكتم الاسى . ولكن من يلقاهم كانوا لا يتصورونه الا مبتسما أو ضاحكا ، وربما راقصا .. كيف لا يكون كذلك ملحن تقطر ألحانه ابتساما وسرورا وتضج رقصا وابتهاجا ؟ ! ..

ولكن عارفيه كانوا يذكرون دائما ان ملحن البهجة والرقص والحبور كان أيضا ملحن الحزن وصاحب أوجع ألحان من مقام الصبا ، وهو المقام الذى أودع فيه الغناء العربى كثيرا من الاحزان والدموع ! ..

كان زكريا أحمد عميق الشعور بقهر الايام ، فكيف يصح فى الاذهان أن يكون فى عصر من عصور التقدم والازدهار ، أو حتى عصور التقهقر والتدهور ، مثل هذا الملحن العظيم ثم يضيعه أهل عصره ، كأنه الشاعر الذى قال : « أضاعونى وأى فتى أضاعوا » ؟ ! ..
ولكن زكريا لم يواجه قهر الايام بالاستسلام ، بل

تحدى وقاوم ، على حساب صحته .. ولما هاجمته الذبحة الصدرية كان معناها أنه يدفع من أيام عمره ثمن صراعه الطويل مع الايام ..

وقبل وفاة زكريا أحمد ـ رحمه الله ـ بأسابيع قلائل رأيته فى « قعدة » ضاحكة على سطح نقابة الصحفيين مع الرسام المشهور رخا وعبد السلام شهاب وجماعة من الصحفيين ..

فى هذه المرة كان صامتا .. تتألق تجاعيده بآثار الصباحة والملاحة الباقية من أيام الصبا والشباب ، وتبتسم عيناه ، ولكنه كان صامتا ..

قلت لبعض الجالسين

ـ لماذا لا يتكلم زكريا أحمد وهو أفصح المتكلمين؟ !

قال :

ـ يبدو انه بعد أن تحدث قليلا آثر أن يستمع ، فالكلام يرهقه ! ..

ماذا يفعل المرء حين تتقلب به الدنيا حتى يرهقه منها ما كان يمتعه ، ولو كان متاعه منها مجرد الكلام ؟!

كان زكريا أحمد من جيل الملحنين الكبار ، سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى .. وقد كانوا فى عصرهم « مجددين » بالقياس الى من سبقهم ، والى كثير من معاصريهم ايضا . وما زال أحد هؤلاء المجددين الذين طال عليهم الامد ، وهو سيد درويش ، رمزا للتجديد فى الغناء العربى حتى اليوم ، وان كانت لزملائه تجارب فى التجديد لم تنل شهرة تجاربه ..

بدأ زكريا أحمد يلحن قبل انتهاء الحرب العالمية الاولى ، وغنى باكورة الحانه أكبر المطربين والمطربات برغم صغر سنه .. حتى الست زكية حسن الشهيرة بمنيرة المهدية سلطانة الطرب لم تمنعها الابهة والفخامة

من غناء الحان هـذا الملحن الشيخ الشـاب الذى طلع فجاة من بطانة الشيخين اسماعيل سكر وعلى محمود ..

واعتبر زكريا أحد مجددى التلحين بين العشرينات والثلاثينات .. ولم تسقط عنه صـفة التجديد بعـد ظهور أساليب أخرى فى التجديد على أيدى القصبجى وعبد الوهاب والسنباطى والأطرش وغيرهم ..

ومع ذلك قال زكريا فىأخريات أيامه بمرارة شديدة : « انهم يعتبروننى متخلفا او رجعيا فى التلحين.. ولست كذلك » .. كانت كلمته هـذه قبيل بزوغ الستينات وقد لمع فى مدرسة عبد الوهاب الملحنون الشبان أمثال كمال الطويل ومحمد الموجى وبليغ حمدى .. فما هو الفرق بين زكريا المحافظ أوالمتخلف ، وبينهؤلاء المجددين

كان زكريا يستعمـل المقامات والايقاعات بشروطهـا القديمة بينما يستعملونها هم بلا تحرج فى التصرف .. وهذه اختلافات غير جوهرية . اختلافات فى الشـكل فقط ، أو فى جانب من الشكل .. وفيما عداها كان زكريا أكثر تطورا من كثيرين غيره ، وقد تحرر فى الحانه المسرحية من المواصفات الفنية التى اسـتحق بها أن يسمى محافظا او رجعيا عند من لا يحبون التقيد بهذه المواصفات .. وحتى فى الأغانى الفردية لم يتحرج زكريا من استعمال « الفالس » مثلا فى نغمات عربية .. وله غير ذلك من الخطوات الفنية التى كان يتحرى أن تكون تحسينا حقيقيا فى اللحن ..

وبعد سنوات من وفاة زكريا احمـد نجد الملحنـين يعيدون النظر فى موقفهم من طريقتـه فى التلحين .. فعندما أراد الموجى مثلا ان يهز الاسماع ، سار على طريقة الشيخ زكريا فى اغنية « اسال روحك » .. ولـكن الاسماع لم تهتز ! ..

وبليغ حمدى الذى يحلم بتهاويل غنائية متضاربة ، عاد الى بعض الينابيع التى كان زكريا يقف عندها ، ولكن بليغ حمدى لم يفترف منها ما كان يفترفه زكريا من الحلاوة والطلاوة والسحر ..

وقد لحن زكريا لام كلثوم قبل خمسة وعشرين عاما اغنية « الاوله فى الغرام والحب شبكونى » مستخدما موسيقى الارغول أو المزمار البلدى الطويل الذى يغنى عليه المطربون البلديون .. فأين يوضع هذا العمل الفنى « الرجعى » بالقياس الى الاغانى التجديدية التى تنوء الآن بالزمر والطبل والجمل المنتزعة انتزاعا من أغانينا البدائية أو الفلكلورية ! ؟ ..

أنا لا أعارض تركيب هذه الاغاني من جديد فى الالحان « الميكروفونية » المكتوبة بالنوتة والمعزوفة بخمسين او ستين آلة موسيقية ، وان كنت أنعي على أصحاب هذه الاعمال سوء الخلط فيها ورداءة التركيب .. واتساءل اذا كانت هذه خطوة الى الامام فى الغناء العربى والموسيقى العربية ، فكيف تكون ألحان زكريا أحمد خطوة الى الوراء ؟

اظن ان الخطوة التالية للملحنين الجدد بعد استيلائهم على الالحان البدائية ، هى استيلاؤهم على الالحان المتقنة القائمة على أصول الموسيقى العربية ، وللشيخ زكريا فيض من هذه الالحان يغرى من لا يقاوم الاغراء . ولا عائق يحول دون ذلك الا وجود ورثة زكريا أحمد وورثة سيد درويش وورثة الملحنين الكبار . وحسبك محمد البحر نجل المرحوم سيد درويش ، فانه وحده قادر على الردع والقتال فى ساحات المحاكم وخارج ساحتها ! ..

عندما ينطفئ الملحن اللامع

حيـاة فنية متناقضة عاشـها الملحن الـكبير محمد القصـبجى الذى لحن لام كلثـوم بين العشرينـات والاربعينات مجموعة من أجمل أغانيها .. تعاقبت على موهبته من شبابه الى شيخوخته مرحلتان عجيبتان ، احداهما شديدة الخصب والنضارة ، والاخرى عنيفـة الجدب والجفاف ، فتحول من ملحن موهوب لامع غزير الانتاج الى متقاعد هجرته موهبته وانطفا اسمه ! ..

كيف واجه الفنان الموهوب انطفاء موهبته ، وكيف عاش بعد انطفائها عشرين عاما يحاول العودة الى التلحين بلا جدوى ؟ ! ..

ان صديقه الحميم ، والوحيـد تقريبا ، الموسيقى والصحفى القديم محمود كامل يروى القصـة كلها فى كتاب عنه نشرته المـكتبة العربية التابعة للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب بعنوان « محمـد القصبجى ـ حياته وأعماله » ..

واليك هذا التلخيص والتعليق والعرض الوافى لهذا الكتاب

ولد محمد القصبجى سنة ١٨٩٢ ، نفس السـنة التى ولد فيها سيد درويش ، والده كان منشدا فى بطانات أشهر مطربى زمانه ، ومن أبرع عازفى العود ، وكان ايضا ملحنا قديرا غنى الحانه عبده الحامولى وهو أعظم وأشهر المطربين ، كما غناها يوسف المنيـلاوى

والمطربة ودودة المنيلاوية وزكي مراد ـ والد ليلى مراد ـ ومحمد السنبـاطى ـ والد رياض السنبـاطى ـ وغيرهم من كبار المغنين والمغنيات ..

لم يكن غريبا فى هذا الجو الفنى الساخن ان يتعلق القصبجي الصغير بالفن ويتجه الى الموسيقى والغناء ، مع انه كان تلميذا مجتهدا فى المدرسة ، ولـكن اجتهاده كان استرضـاء لوالده ولولاه لتفرغ للفن وهو بعد على عتبة الحياة الفنية ! ..

واسترضاء لوالده استمر فى الاجتهاد حتى حصـل على شـهادة مدرسـة المعلمين الاولية ، وارسلت اليه « وزارة المعارف » خطاب الترشيح للتعيين ، فخاف أن يشغله التدريس عن الفن ، فتعمد الرسوب عندما طلبوا اليه فى القومسيون الطبى أن يميز علامات النظر المفتوحة الى اليمين او الشمال ، والى فوق او تحت.. وكان قوى البصر ولـكنه خـرج من الـكشف الطـبى وهو « غير لائق طبيا لضعف بصره » ..

وكان والده يرقب لعبته فأعيد الـكشف عليه ونجح رغم أنفه و « عينه » أيضا ، وعينته الحكومة عريفا بمكتب زينب بنت خليل فى بولاق ..

ولم تمنعه وظيفة عريف المـكتب من الاشتغال بالفن، ففى النهار كان يمارس الوظيفـة معمما ، وفى الليـل يمارس الفن مطربشا وبالبدلة « الافرنكى » كأى افندى عريق فى لبس البدلة والطربوش ..

وبعد عامين انفكت عقدته فاستقال من مكتب زينب بنت خليل وتفرغ للفن ، وسكن فى حارة قلعة الكلاب ، احدى الحارات الفقيرة جدا فى شارع محمد على .. وبلغ ايراده الشهرى عشرين جنيهـا من عمله كعازف للعود ضمن التخت فى الافراح والحفلات الشعبية ..

ثم بدأ القصبجى يتململ من عمله كعواد فى الافراح ، فهو ملحن موهوب لا مجرد عازف عود فلماذا لا يتطلع الى التلحين كما فعل غيره ممن تقل مواهبهم عن موهبته ؟

وفشل فى البداية أن يصل بالحانه الى مطربات صالات الغناء فى ضوضاء شارع عماد الدين أمثال السويسية وسيدة الاسكندرانية وعزيزة الفار . ولكن الحظ ساقه بلا تدبير الى مطربة أشهر منهن ، هى « توحيدة » نجمة صالة « الف ليلة وليلة » فى العتبة الخضراء ، ففنت له دور «الحب له فى الناس احكام» وطارت شهرته الى المغنيات وشركات الاسطوانات، واتسع رزقه فانتقل من مسكنه بقلعة الكلاب الى مسكن بباب الخلق

وكان القصبجى قد بلغ الثامنة والعشرين من عمره ـ سنة ١٩٢٠ ـ عندما لحن الاغنية الشهيرة « بعد العشا يحلا الهزار والفرفشة » .. وتخاطفت أعظم المطربات هذه الاغنية ، حتى غنينها جميعا ، من منيرة المهدية الى اللاوندية ، ومن فاطمة قدرى الى عزيزة فخرى!

وفى هذا العام ذاته ـ وقد بدأت شهرته فيه كملحن موهوب ـ تعرف القصبجى بمحمد عبد الوهاب وكامل الخلعى ، وكان عبد الوهاب شابا صغيرا يلتقط الحان سيد درويش .. وفى العام ذاته ايضا تعرف القصبجى على المطربتين الكبيرتين منيرة المهدية وفتحية أحمد ، وكانت منيرة قد غنت له « بعد العشا » قبل أن تراه !

اما ام كلثوم فالتقى بها لاول مرة سنة ١٩٢٤ بعد أن غادرت قريتها واستقرت نهائيا فى القاهرة .. ذهب القصبجى مع الخواجة البير ليفى مدير شركة اسطوانات أوديون يزورانها فى منزلها بميدان عابدين ويتفقان معها أن تسجل على اسطوانات الشركة طقطوقة « آل ايه

حلف ما يكلمنيش دا بس كلام والفعل ما فيش » من تلحين القصبجى ..

ثم تتابعت الحانه لام كلثوم

ـ انا عندى أمل تنسى اللى حصل

ـ م السنة للسنة يا حلو لما انظرك

ـ ان حالى فى هواها عجب

ـ صحيح خصامك والا هزار ؟

ـ باحبك وانت مش دارى !

وارتفع أجر القصبجى ، فبعد أن كان يتقاضى ثمانية جنيهات عن اللحن الواحد ، أصبح يتقاضى خمسة عشر جنيها ..

وكما هجر القصبجى قلعة الكلاب الى باب الخلق عندما اتسع رزقه فيما مضى ، عاد فهجر باب الخلق الى شارع الخليج المصرى عندما وجد نفسه معدودا بين الملحنين المشار اليهم بالبنان ، واستطاع بتدبيره واقتصاده أن يدخر اكثر من الف جنيه أشترى بها منزله الذى انتقل اليه فى شارع الخليج ..

وحرص القصبجى على توثيق صلته بأم كلثوم فقد أدرك ان مستقبل الغناء يتعلق بصوتها فى عشرات السنين القادمة . ولكنه لم يقطع تعاونه مع غيرها من المطربات والمطربين .. فقدم لمنيرة المهدية ـ بعد ظهور ام كلثوم ـ عددا كبيرا من الاغانى المسرحية وغير المسرحية ، بل حاول أن يكتشف مطربة جديدة اسمها « رين فيتانيم كروب » .. أعجبه معدن صوتها فظن انه يستطيع تدريبها على الغناء العربى المتقن بعد أن كانت تؤدى غناءها فى الصالات بقدر ما تستطيع

ولكن القصبجى يئس من هذه « الخوجاية » بعد جولة أو جولتين من التدريب لان روحها فى الغناء كانت

روح « خوجاتية » لا روح مغنية عربية ذات استعداد فطرى للغناء العربى ..

***

وفى عام ١٩٢٨ حاول القصبجى تطوير القالب الغنائى الذى كان معروفا بين الملحنين باسم « المونولوج » ولم يكن متداولا على نطاق واسع لانه كان قالبا جديدا لم يمض على ظهور ملامحه الاولى اكثر من بضعة عشر عاما

وقد تأمل القصبجى بتمعن ملامح هذا القالب الفنى الجديد غير المتداول فرأى انه يستطيع تطويره وخلقه من جديد ..

وتفرغ لهذه المحاولة فى لحنه الذى يعد حتى الآن اشهر الحانه : « ان كنت اسامح وانسى الاسية » ..

ولما قدم القصبجى هذا اللحن الجديد لام كلثوم لم تتردد فى غنائه ، ونجح نجاحا هائلا واعتبره الموسيقيون والنقاد عملا بارزا فى الغناء العربى ، وتطويرا لا جدال فيه لقالب المونولوج الذى لبث متجمدا منكمشا فى زاوية باردة مظلمة منذ بداية ظهوره حوالى سنة ١٩١٥ الى أن مسه القصبجى بانامله القديرة .. وبيعت من الاسطوانة المسجلة لهذا اللحن بصوت ام كلثوم مليون نسخة ، وهو رقم قياسى ــ بل اسطورى ــ بالنسبة لسنة ١٩٢٨ ، وبالنسبة لسنة ١٩٧٢ وما بعدها ايضا.

وكسبت شركة الاسطوانات من بيع هذه الاسطوانة مائة الف جنيه ، اما القصبجى فكان أجره عنها خمسة عشر جنيها .. وكان حظ أم كلثوم أفضل قليلا فقد قبضت ثمانين جنيها ! ..

ومن الاغانى المسرحية والاغانى الفردية فى العشرينات ، قفز القصبجى الى الاغانى السينمائية فى الثلاثينات وما بعدها ، فلحن لعقيلة راتب وصباح وشادية وليلى

مراد واسمهان ونور الهدى وسعاد محمد وهدى سلطان وغنى على الشاشة فى فيلم اسـمه « الاتهام » وظهر فى فيلم « ليلى فى الظلام » وغنى فيه كلمات قصيرة ..

أما أفلام أم كلثوم الستة فاشترك فى تلحين خمسة منها ، وكانت ألحانه لافلام أم كلثوم من أبدع ما أنتجه الملحنون فى عصر القصبجى كله ، أي من أواخر القرن التاسع عشر الى أوائل الستينات .. والى اليوم والغد وقد رفعت هذه الالحان اسـم القصبجى الى السحاب وفتحت له أبواب شركات السينما التى كانت منهمكة فى انتاج الافلام الغنائية التى تدر الارباح الطائلة ..

وكانت ألحانه تحمل دائما محاولة الابتكار والتجديد وتنم عن علم وتمرس بالموسيقى العربية واسرارها .. واذا كانت ألحانه لام كلثوم هى معرض تجـديده ، فان الحانه لاسمهان مثـل « ياطيور » والحانه لليلى مراد مثـل « أنا قلبى دليلى » كانت محـاولة من نوع آخـر للتجديد عند القصبجى

وتدعيما لتجديده كان لايفوته موسم واحد من مواسم الاوبرا الاجنبية والباليه التىتجىء الىالقاهرة كلعام. وكانكثير الاستماع الىالاوركسترا السيمفونى فىحفلاته

فاذا انتهى من سماع هـذه الانغام الاوربية عاد الى بيته فأمسك بالعود وانطلق يعزف الانغام العربية .. كان القصبجى شـديد الحب للعود ، ولـكنه كان يسعى الى تطويره وتصميم مقاييس واحجام جـديدة منه ذات أصوات أكثر ضـخامة وقوة . واجتمعت لديه مجموعة هائلة من الاعواد يستخدم كلا منهـا فى مجال معين .. منها ما كان يستعين به فى تلحين الطقاطيق ، ومنها ما يستخدمه فى تلحين المونولوجات ، وغيرها فى عزف التقاسيم والمقطوعات الموسيقية . وقد رفض ان

يبيع أى عـــود منها بأغلى الاثمـــان ، بل كان من عادته دائما الا يسمح لاحد بلمســـها ، فكان زواره ينظرون اليها دائما من بعيد ! ..

وكان القصبجى شديد الحرص على اخلاصــه ووفائه لام كلثوم .. فى الاعيـــاد يزورها أول الزائرين ، واذا سافرت الى الخارج يكون أول المودعين ، وعند عودتها أول المستقبلين ..

ولبث اسم القصبجى يذكر مع اسم ام كلثوم نحو اربعين عاما ، كان خلالها يغار على مجدها ويتفـــانى فى غيرته ، فاذا وقفت على المسرح تمتم ببعض الدعـــوات الطيبات تها حتى تنال التوفيق العظيم . وكانت حفلاتها عزيزة لديه ، لا يعـــوقه عن الاشـــتراك فيها شيء مهما بلغت أهميته . حدث أن اجريت له عملية جراحية فى احدى عينيه صبيحة اليوم المحدد لحفلتها . وفى الساعة العاشرة ليـــلا كان القصبجى متخذا مكانه على المسرح وراء أم كلثوم ولما تمض على العملية الجراحية فى عينه عشر ساعات ! ..

واشترك القصبجى بعوده فى جميع اغانى أم كلثوم ، وآخر لحن لم يشترك فيه عود القصبجى كان قصيدة « الاطلال » التى قدمتها أم كلثوم بعد أن استأثرت به رحمة الله ! ..

وكان كثير من محبى القصبجى ومقدرى فنه يسألون

— هل تغيرت أحاسيســـه نحو ام كلثوم بعد أن بدأت تغنى للملحنين الشبان أمثال الطويل والموجى وبليغ ، فضلا عن عبد الوهاب ؟ ! .. وهل كان يرى — وهو الملحن ذو التاريخ — ان فى عزفه لالحانهم امتهانا لكرامته الفنية ؟

يجيب محمود كامل مؤلف كتاب «محمد القصبجى» عن هذا السؤال أو هذين السؤالين قائلا « لم تتغير

أحاسيسه نحو أم كلثوم عندما غنت للملحنين الشبان ، فقد كان همه ان يكون الى جوار ام كلثوم يسعد بسماع صوتها»

والحقيقة ان أم كلثوم لم تفن هؤلاء الملحنين الا بعد ان أصيب القصبجى بما يمكن ان يسمى « مرض الصمت » الذى يصيب أحيانا بعض الفنانين فيحملهم على السكوت والكف عن الانتاج كأنما ضمرت مواهبهم او تجمدت أو انتهت ! ..

وبعد صمت القصبجى ، لم يبق الا السنباطى وزكريا أحمد .. وطوال بضعة عشر عاماً انفرد السنباطى بالتلحين لها ، ولم يكن معقولا أن تقتصر أم كلثوم على انتاج ملحن واحد مهما كان متفوقا عظيم النبوغ كالسنباطى

يقول محمود كامل : « اذا كان التعامل الفنى بمعناه الواسع بين أم كلثوم والقصبجى قد وقف عند أغنية « رق الحبيب » فى عام ١٩٤٦ فان أم كلثوم لم تتخل عنه كملحن ، بل كانت تحاول أن تشجعه على محاولة التلحين ومعاودته لعل وعسى .. فعهدت اليه بتلحين بعض أغانيها ولكنها لم تغنها ولعلها رأت ان القصبجى الذى عرفه جمهورها لم يعد يصنع من الالحان ما كان يصنعه فى ماضيه الفنى الواسع ..

وقررت أم كلثوم ان تجربه فى تلحين أغنية « سهران لوحدى أناجى طيفك السارى » فبدأ يلحنها من نغمة جديدة سماها « ماوراء النهرين » ولكن أم كلثوم لم تقتنع باللحن وعهدت بكلماته الى السنباطى الذى صنع منها التحفة الرائعة التى مازلنا نسمعها منذ عشرين عاما

ثم حاولت أم كلثوم مرة أخرى فعهدت اليه بكلمات أغنية « للصبر حدود » .. ولكن تلحينها كان فى آخر الامر من نصيب محمد الموجى ..

وهكذا دب اليأس الى القصبجى من معاودة التلحين

بعد انقطاعه عنه ، وانطوت صفحته كملحن بعد أن بدات فى أوائل القرن العشرين مع غنائه لالحان عبده الحامولى ومحمد عثمان وتقليده لطريقتهما فى التلحين ، ثم انفصاله الفنى عنهما وانفراده بفن لا يقلد به غيره ، وتميزت مدرسته فى التلحين بهندسة البناء والجمل الموسيقية على أسس خاصة ، وتميزت ألحانه بالمسافات الصوتية المتباعدة التى وجدت مجالها الرحب فى المساحة الواسعة لصوت أم كلثوم ..

***

وبعد المحاولات الطويلة غير المجدية فى العودة الى التلحين استسلم القصبجى لليأس كما استسلم للمرض وهاجمته الامراض فى السنوات الاخيرة من حياته واجتمعت عليه كأنها كانت معه على ميعاد ، فعانى من قرحة الاثنى عشر وتصلب الشرايين والصداع الدائم ، والآلام الحادة فى أمعائه ، وكان يصفها بأنها « تشبه السكاكين » ! ..

وضاعف من هذه المحنة طفح المجارى القذرة أمام منزله شهورا متوالية مما جعل وصول الاطباء اليه مستحيلا ، وكان يستنجد دائما بالبلدية والمحافظة لانقاذه من طفح المجارى أو البحث له عن مسكن آخر .. ولكن بلا جدوى ..

وفى يوم من ايام السنة الاخيرة له فى الدنيا استطاع صديقه محمود كامل ان يجتاز اليه مستنقع المجارى بمشقة ويلتقى به وقد أقعده المرض الاليم فى بيته

يقول محمود كامل « .. كان فى حالة شديدة من الحزن ، سألته عن سر حزنه فقال وهو يبكى : اسمع يا سيدى .. أم كلثوم قالت لى استريح فى البيت وانا أبعت لك أجرك عن كل حفلة .. وانا مش ممكن اقعد

فى البيت .. أنا ح افضل أشتغل معاها لغاية ما أموت على المسرح .. والواقع ان أم كلثوم كانت على حق فيما عرضتـه عليه لان صـحته لم تكن تسـاعده على العمل ، وكانت الازمة القلبية تنتابه احيانا وهو سـائر فى الطريق » ..

وأشار عليه الاطباء باجراء عملية جراحية فى الامعاء فرفض حتى اشتد عليه المرض وفقد النطق ، فلمـا أسعف وأفاق وافق على العملية ، وتمت بما يشـبه المعجزة.. وكان يتصور ان هذه العملية قد أنهت قدرته على العمل وانه خرج من العمل الفنى لام كلثوم نهائيا ، بل كان يتصور ان ام كلثوم لن تزوره لتطمئن عليه بعد العملية .. كانت وساوسه كثيرة فقد ثقل عليه المرض وبلبل خواطره ..

ولما قال له صديقه محمود كامل ان أم كلثوم لابد ستزوره ، لان العلاقة الفنية ـ اذا انقطعت ـ فهنـاك العلاقة الانسانية التى لا تنقطع ..

قال القصبجى يائسا « ادى احنا حانشوف »

ولما زارته ام كلثوم وجلست الى جوار فراشه وقتا غير قصير تحسنت حالته المعنوية وخيل اليه انه قد استرد صحته ، بل استرد شبابه .. ولكن القصبجى كان قد أشرف فعلا على النهاية ..

وأشرق فى عينيه وهو مشرف على النهـاية ، أمل الحصول على جائزة الدولة التقديرية ، الا ان الصحف طلعت تعلن ترشيح عبد الوهاب للجائزة ، فأخـــــذ القصبجى يندب حظه العاثر ، وحمله اليأس على التفكير فى الاتصال بعبد الوهاب لعله يتنـازل له عن الترشيح للجائزة ، بدعوى ان القصبجى قد بلغ النهاية ، وانه اذا قدر له أن يعيش عاما فلن يعيش عاما آخر ، أما

عبد الوهاب فالمجال أمامه فسيح لانه اصغر سنا ..
وظـل القصبجى أياما يحاول ان يتصـل بعبد الوهاب فيمنعه حياؤه ويأسه من الاتصال به ، حتى مات وهذه الامنية مدفونة فى قلبه ! ..

وما أكثر الامنيات التى مات القصبجى وهى دفينة فى قلبه ، فقد عاش رغم شهرته المدوية فى النصف الاول من حياته الفنية منعزلا منطويا على نفسه حتى اضطر ان يملأ فراغه بهوايات غريبة كاقتناء الساعات والادوات الـكهربائية وآلات التليفون وسماعات الاطباء والنظارات «المعظمة» واجهزة الراديو والادوية والروائح العطرية ، فكان بيته أشبه بدكاكين ٥٠٠ ألف صنف أو مليـون صنف . وكان زائر بيته يفاجأ عندما يدق جرس الباب بدوى أجراس كثيرة جـدا ينطلق فى كل البيت كأنما وقعت غارة جوية ، ولاتنقطع الاجراس الا اذا اغلق الباب

كانت هذه « الالعاب » العجيبة تسليته الوحيدة فى وقت فراغه من الاشتغال بالموسيقى ومشاكل العمل فيها

وفى اخريات أيامه ـ بعد ان فشـل فى العودة الى التلحين ـ شغلت هذه الهوايات جانبا كبيرا من وقتـه وأوشك أن ينقطع لها .. فقد كانت هذه الهوايات هى العمل الوحيد الذى يسـتطيع أن يرد به على ما جـرت به الايام على موهبته وفنه وأحلام حياته ..

وكان ردا ساخرا ، على قدر ما يستطيع القصبجى الوديع المتسامح أن يسخر من الايام ! ..

سيد درويش وحجمه الحقيقي

خير ما يمكن أن يصنعه الآن محبو سيد درويش وعارفو فضله ومكانته الحقيقية فى التلحين والغناء ـ وهى مكانة عالية بلا جدال ـ أن يحاولوا اعادة النظر اليه بأكبر قدر من الموضوعية ، بعد تخليص سيرته وأعماله الفنية من مبالغات الثناء التى أضافت الى شكله وحجمه الطبيعى اضافات ولمسات أقرب الى التشويهات ! ..

وسيد درويش ليس الا مثالا واحدا فى الحياة الفنية والتاريخ الفنى فى مصر والعالم ، فهناك كثيرون من أهل الفن الراحلين والمخضرمين والجدد ، عاشوا ويعيشون تحت عبء الحجم المبالغ فيه ، بينما عاش غيرهم ويعيشون تحت الحجم المنتقص من جميع جوانبه أو من بعض جوانبه ..

مثلا .. معاصرو سيد درويش ومن جاءوا بعدهم ، وأبرزهم كامل الخلعى وداود حسنى وزكريا أحمد ورياض السنباطى ومحمد عبد الوهاب .. كلهم ـ ما عدا عبد الوهاب ـ ظهروا لعيون الناس من بعيد ، فى أحجام أقل وأصغر من الحقيقة ..

والواقع انه لا توجد قاعدة ذهبية تحكم حجم الفنان ، سواء أكان موهوبا أم مجردا من الموهبة ..

وربما يكون الفنان صغير الموهبة وهو كبير الحجم فى عيون الناس . والعكس أيضا ممكن ، فان التزييف غير عسير فى هذا المجال ، وترويج العملة الزائفة يمارسه الكثيرون من قديم الزمان ..

وكلما مرت ذكرى ميلاد سيد درويش أو ذكرى وفاته ، فتحت لى بابا للتأمل فى هذا الاتجاه .. لا أقصد أن تزييفا وقع فى صورة سيد درويش فغير جميع ملامحه .. أقصد فقط ان هناك أغلاطا وقعت فى التعليقات التى كتبوها تحت صورة سيد درويش ، وفى بعض « الرتوش » التى أضافوها الى الصورة ..

ومن حسن الحظ ان أمثال هذه الاغلاط تقع فى جميع أنحاء العالم . ولو جمعنا الكلام الذى قيل ويقال عن فنانى أوربا وامريكا ، لوجدنا تزييفا وخلطا كثيرا فى تحديد الاحجام الحقيقية ..

ومن حسن الحظ أيضا ان الفنان عندما يخرج من ساحة الفن يخرج معه حجمه الحقيقى وحجمه الزائف، ولا يبقى فى الخالدين الا الفنان الخالد فعلا .. مع ملاحظة اننى لا أعنى بالخلود بقاء الفنان فى ذاكرة الناس الى الابد ..

وقد بقى سيد درويش الى اليوم ، وسيبقى بعد اليوم .. واذن فهو فنان حقيقى برغم الصور المرسومة له فى غير حجمه الحقيقى ! ..

وكثيرا ما يتساءل بعض محبى سيد درويش أو بعض ناقديه : ماذا كان عساه يصنع فى التلحين والموسيقى البحتة لو أمهله الموت الى اليوم ؟ ! ..

ان عددا غير قليل ممن ولدوا سنة ١٨٩٢ مع الشيخ سيد درويش ما زالوا أحياء ، بينما رحل الشيخ سيد فى خريف سنة ١٩٢٣ ، ولم يكن وقتئذ قد بلغ الثانية

والثلاثين من عمره .. ولو عاش حتى اليوم لبلغ الثمانين وهى مدة يعيشها الكثيرون وبخاصة بعد تقدم الطب وارتفاع متوسط العمر فى العالم كله ..

ولا جدال فى ان سيد درويش لو عاش ثلاثين او اربعين عاما فوق عمره القصير لتغيرت صورته فى عيون محبيه وعارفيه وناقديه ، ولكن كيف كانت تتغير صورته فى جميع هذه العيون ؟ ! ..

يقول محبوه الكثيرون انه لو عاش لصنع الالحان الخارقة ، ولنقل الموسيقى العربية نقلة هائلة ، بحيث يعتبر تقدمها الذى أحرزته حتى اليوم تخلفا بالنسبة لما كان سيقع لها من التقدم على يد سيد درويش ! ..

وهم يقيسون ما كان سيقع له بما وقع فعلا ، وهو قياس غير صحيح ، لانه يفترض اطراد النجاح والتقدم مرحلة بعد مرحلة ، ومن سن الثلاثين وما قبلها الى سن السبعين وما بعدها ..

الحقيقة انه لا يمكن الحكم على فنان أو أديب أو عامل فى اى مجال بما كان منتظرا أن يفعله لو عاش كذا من السنين بعد العمر الذى عاشه .. ولهذا يمكن القول بلا انتقاص لسيد درويش انه يساوى بالضبط ما أتيح له ان يساويه فعلا خلال عمره القصير الحافل ..

اما افتراض الفروض فيصطدم بتحفظات واعتراضات كثيرة ..

مثلا .. لو عاش سيد درويش بعد سنة ١٩٢٣ لكان ممكنا أن تستهلك طريقته فى الحياة موهبته استهلاكا ذريعا ، فقد عاش فى عصر الكيوف القاتلة ، ومن سوء الحظ انه لم ينج من براثنها . وقد استهلكته فمات شابا ، فماذا كانت تصنع به لو عاش الى الكهولة والشيخوخة ؟ ! .. الم يكن ممكنا ان يغرق فى طريقة

حياته ويفقد موهبته ويصبح عاجزا من الاستمرار فى التلحين والابتكار فى التلحين ؟ ! ..

واذا قيل انه كان ممكنا ان يتخلص من كارثة الكيوف ، قيل ايضا : نعم ، ولكن الا يصح بعدها ان يكون قد بلغ آخر جهده فيدور فى حلقة مفرغة ويسبقه الزمن ويتفوق عليه ملحنون جدد ، ويغدو سيد درويش عندئذ ممثلا للقديم ، بعد ان كان ممثلا للجديد ؟ ! ..

بقى أن نتنبه الى أمر هام فان سيد درويش لم يظهر فى التلحين المصرى بجرة قلم ، ولم يكن مائدة انزلت علينا فجأة من سماء الفن ، بل كان ثمرة العوامل التاريخية العميقة التى هيأت له أسباب الظهور والنماء

وقد عوجل سيد درويش عن استكمال أسباب التقدم والتبحر ، لكنه سار خطوة على الطريق الصحيح لابد أن تتلوها خطوات ملحنين آخرين .. وهذا لا يمس مكانته الفنية بل يزيد هيبتها ..

وخير ما يصنعه محبو سيد درويش وعارفو مكانته الفنية أن ينظروا اليه فى حجمه الطبيعى أو الحقيقى ، ويقدموه الى الاجيال الجديدة فى هذا الحجم ، بعيدا عن تهاويل عبادة الفنان الفرد الذى عقمت النساء أن يلدن مثله ! ..

هذا هو الاتجاه الوحيد الذى يفيد الموسيقى العربية ، ويثبت لسيد درويش دوره الكبير فى العمل من أجل تطورها وتقدمها ..

"الصييت" والفلكلور

بعض مواطنينا فى الريف ـ وفى المدن ايضا ـ يقولون « الصييت » أو « الصييتـــة » اذا ارادوا ان يقولوا « المطرب » أو «المطربة» .. وكثير منهم ـ بل أكثرهم ـ يفخمون الحروف فيقولون « الصييط » و «الصييطة» .. فالتاء عندهم ، طاء ، بعكس ما نســمعه من بعض أبناء الجيل وبناته ، فالطاء عندهم تاء ، والصاد سين .. و « الصييط » فى لغتهم يفقد الصاد والطاء فيصبح اسمه « السييت » .. هــذا لو أمكن أن تجرى هــذه الـكلمة المجهولة على السنتهم التى تشبه ألسنة أولاد الخواجات ! ..

أما اللغة الفصيحة فلا تعترف «الصييت ولا الصييتة» ولا تعترف طبعا بالسييت .. فالمطرب فى اللغة الفصيحة اسمه « الصيت » بياء واحــدة مشــددة ، والمطربة اسمها « الصيتة » .. وهو اسم من أسماء كثيرة جدا تطلقها اللغة على المغنى والمغنية ، وشهرتهما فى وقتنــا الحاضر المطرب والمطربة ..

هذه السطور اللغوية مجرد تمهيد للحديث عن ليال سهرتها فى صباى واستمعت فيها الى « صيت » بياء واحدة أو « صييت » بيائين اثنتين اســـمه الشيخ جلال ..

كان النـــاس قبــل حضــوره الى بلدتنا يقولون « الصييت سيحضر غدا أو بعد غد » .. وبلدتنا كما ينبغى أن تعلم قرية فى محافظة قنا بالصعيد ..

ولم يكن أحد منهم يقول المغنى أو المطرب .. او اى اسم آخر من الاسماء الدالة على المغنى أو المطرب .

فالصييت أعظم من المغنى ، ولا يظفر بهذا اللقب الا ذو صوت عظيم وفن عظيم .. وعندما يقول الريفيون ـ وبخاصة فى الصعيد ـ : هذا صييت ، فالمعنى الذى يريدونه هذا مطرب كبير .. وقد كان هذا كله بالطبع قبل أن يتحول « الصييتة » فى عصرنا الى فولـكلوريين فى القاهرة ..

ولا يمكن لمطرب ناشىء أو ضعيف الصوت أن يفوز بهذا اللقب الذى يضاف اليه دائما لقب «الشيخ» .. لان كل صييت كان شيخا ولم يكن لاهلنا فى الصعيـد علم بانه يجوز أن يكون الصـــييت مطربا مرتديا بدلة « افرنكية » .. كموظفى الحكومة ..

والشيخ الصييت ـ كما عرفه أهل الصعيد فى تلك الايام ـ كان فى أغلب الاحوال يتلو القرآن وينشـــد قصائد المولد النبوى ويغنى القصائد الوجدانية والتواشيح والمواويل والطقاطيق .. وكانت أقلية من الصييتة ـ جمع صييت ـ تكتفى عندنا بتلاوة القرآن الـكريم ، على رأسهم الشـــيخ صـــديق المنشـــاوى والد المقرىء المرحوم الشيخ محمد صديق المنشاوى وكان الشيخ صديق الكبير آية من الآيات فى روعة التلاوة وجمـــال الفن وحلاوته ، ولم أسمع فى القاهرة من يتفـوق عليه الا الشيخ محمـد رفعت رحمه الله .. ولم يرث عنه نجله المرحوم الشيخ محمد صديق الا القليل من جمال الصوت والفن ، وبهذا القليل وحده كان المرحوم الشيخ

محمد صديق المنشاوى يعتبر اكبر مقرىء فى وقتنا بعد الشيخ مصطفى اسماعيل ، كبير المقرئين الآن بلا منازع ..

***

استيقظنا ذات صباح فاذا الشيخ جلال قد حضر يصحبه شيخان آخران هما كل بطانته او فرقته او « الكورس » الذى يردد وراءه وينشد ، وكأنهما عشرة منشدين ! ..

واجتمع الناس وقالوا : « حضر الصييت » .. وفرحوا فرحا شديدا ، واخذوا يستعدون للسهر الطويل والارتفاع فوق هموم الحياة ليلتين او ثلاث ليال او اكثر ..

كان الشيخ جلال كهلا ضريرا منفر الطلعة ، جيد الفناء ، مشهودا له من الجميع بالتفوق فى فنه ، أما صوته فكانت فيه جهارة وضخامة وصلصلة ، ولكن مع اعتدال وترجيع وقدرة على ضبط المقام وتصويره على وجوه متنوعة حافلة بالمفاجآت النغمية العجيبة المطربة

وكان هذا الشيخ الفنان يخيفنا ـ نحن أطفال وصبيان ذلك الزمان ـ بضخامة جثته وعصاه الغليظة ووجهه المجدور ، فكنا نتجنب الاقتراب منه ولا نجرؤ على ذلك الا عندما يجتمع الناس حوله ليلا وقد اعتلى المنصة بعصاه الحديدية وسبحته ـ وهما كل أدواته الموسيقية ـ فعندئذ تختفى دمامته ورهبته ، ولا يبدو لنا منه الا احسن ما فيه : صوته وفنه.. وكانا يسبغان عليه بهاء وجمالا يسقطان عنه اذا طلع الصباح وسكت عن الفناء المباح ! ..

والبرنامج الفنى للشيخ جلال يتالف كل ليلة من عدة

لقرات ، تبدأ بالقرآن الـكريم ، ثم يقف فينشد مدائح نبوية ، وبعد أن يستريح قليلا ويشرب الشاى والقهوة ويقطع شوطا فى هضم العشاء الهائل ، يعود الى المنصة ومعه تابعاه فيأخذ فى غناء القصائد والتواشيح والمواويل والطقاطيق حتى مطلع الفجر ..

ولم يكن ثمة ميكروفون ، ولا كان أحد يسمع بأن فى الدنيـا شيئا اسـمه الميكروفون .. وما الحاجة اليه وصـوت الشيخ جـلال يخرج من ميكروفون حنجرته كالرعد ويهز الالف مستمع كانه زلزال ؟ ! ..

والصييت المتمكن ــ كالشيخ جـلال ــ يحفظ عادة اغانى مشاهير المطربين والمطربات المسجلة على اسطوانات .. ومعنى ذلك ان مطربى القاهرة ومطرباتها كانوا فى ذلك الزمن سادة الموقف كما هم اليوم بالضبط ، وكان المطرب ــ أو الصييت ــ الريفى يتمسح باغانيهم ليتحبب الى المستمعين ، مهما كان هذا الصييت متفوقا بصوته وفنه ! ..

وفى كل ليلة كان الشيخ جلال يسأل المستمعين بعـد ان يسمعهم اغانيه وقصائده الخاصة :

ــ ان شاء الله نغنى ايه ؟ ! ..

ويصيحون فى صوت واحد

ــ يا نسيم الصـــــبا ..

ونسيم الصبا ، قصيدة يغنيها الشيخ على محمود ، مسجلة على اسطوانة رائجة فى سـوق الاسـطوانات حينذاك .. ومطلع هذه القصيدة :

يا نسيم الصبـا تحمل سلامى

لظبـاء الحمى ووادى سـلامى

والشيخ جلال كان يؤدى هذه القصيدة ذات الالحان الصعبة وكانه الشيخ على محمود نفسه بجمال صـوته

واقتداره وطول نفسه وحلاوة أدائه

بل كان الشيخ جلال يتصرف فى اللحن حتى يخرج الناس من وقارهم طربا ، وينسوا الشيخ على محمود ، ويعلنوا ان الشيخ جلال أحسن منه ولكنه سيىء الحظ فقط ! ..

ومن أحسن ما سمعته من الشيخ جلال اداؤه لقصيدة « الصب تفضحه عيونه » التى لحنها الشيخ أبو العلا وغنتها ام كلثوم .

سمعت هذه القصيدة بصوت الشيخ « أبو العلا » فى اسطوانة ، وبصوت ام كلثوم طبعا ، وبصوت الشيخ جلال ، فأشهد انى طربت للشيخ جلال مع اننى لا أطرب أبدا لاى صوت يؤدى أغانى أم كلثوم مهما كان جمال هذا الصوت ومتانة أدائه

كان الشيخ جلال نموذجا لنصيبيت الريفى المبدع قبل ثلاثين عاما ، يعيش عمره يغنى ويبدع بدون أن يشعر به أحد خارج مجموعة القرى والمدن الصغيرة التى يتجول فيها وكأنها مجموعته الشمسية الخاصة فى الفضاء اللانهائى

وأتفه « صييت » الآن يركب القطار من محطة قريته ويذهب الى الاذاعة أو التليفزيون فى القاهرة ، وبعد أسابيع قليلة يصبح من مطربى الفولكلور المشاهير !

الصدحات الأخيرة

كان لنا قبل ربع قرن صديق كثير التجوال ليلا فى الاحياء الشعبية القاهرية بحثا عن الغناء أيا كان ، فى اى مكان ، لا يدعوه أحد بل يدعو نفسه ويجد لذلك احيانا بعض الحرج أو كثيرا من الحرج ، ولكنه قلما كان يبالى ، فان المبالاة لا تثقل القلب وهو فياض بالشباب ، متعلق بفسحة الامل ! ..

وكان يقول لى اصحبك مرة الى مسرح الازبكية فاسمع معك أم كلثوم ، وأدفع خمسين قرشا فى الكرسى الاخير من الصالة ، بشرط أن تصحبنى بعدها « الى حيث القت أم قشعم رحلها » ..

يعنى بهذا الشطر من الشعر القديم أن نسير على غير هدى حيثما نادانا الليل ، لعل وراء الظلام سرادقا مضيئا يغنى فيه مغن مجهول ، أو سطحا من السطوح اقيم فوقه فرح فنصعد اليه بلا دعوة ولا استئذان ، ونسمع هنالك مطربا شعبيا أو عالمة من شارع محمد على ! ..

وصاحبنا فى هذه الجولات البوهيمية لا يهتم الا بسماع الغناء القديم الذى كلما أوغل فى القدم كان أفضل . وله فى ذلك وجهة نظر ثابتة لا يمل ترديدها : « ذهب الطرب القديم الا هذه الصدحات الاخيرة

يتجاوب بها ليل القاهرة فى حزن المودعين المفارقين أحبابهم الى غير لقاء ، فينبغى الا تفوتنا الفرصة ولنسمع قبل الا نسمع » ! ! ..

ـ والغناء الجديد ؟ ! ..

ـ نسمعه يا أخى فى اى وقت ، فهو مسجل تسجيلا سخيا قويا لم يترك منه شاردة ولا واردة كما يقال .. وعلى مرأى ومسمع منك ومنى أصحابه وصاحباته جميعا يغنون فى الراديو وغير الراديو ، ويقطعون علينا الطريق فى الليل والنهار ..

ـ سيأتى يوم يصبح فيه هذا الغناء الجديد قديما !

ـ ذلك يوم لن أراه ، ولا شأن لى به ..

ـ واذا رأيته ؟ !

ـ سوف يبقى عندى قديم الغناء على حاله ، ولن أبكى على الجديد حين يصبح قديما ، بل ربما شعرت عندئذ بحلاوة التشفى من العدو المهزوم ! ..

ـ وتسمى الغناء الجديد عدوا لك ؟ ! ..

ـ لا .. ولكن الى هذا المعنى استطردنا فى الكلام !

***

كان صاحبنا ظريفا يجيد الكلام ، ويدافع عن أية قضية بمنطق شكلى خلاب يبلغ حد السفسطة كما عرفها قدماء السوفسطائيين الاغريق ، ولكنه كان صادقا فى موقفه من الغناء القديم . كان مولعا به ولعا حقيقيا ، ولم يكن ـ كما يدعى ـ يكره الغناء الحديث بل كان يهيم بغناء أم كلثوم ، وسمعته مرة يقول لنفسه وقد استبد به الطرب لغنائها : « هكذا فليغن من أراد غناء والا فليصمت » ! ..

وصحبته ليلة للتفكه والتسرية عن النفس ، فطال المشى والبحث عن صوت .. حتى اذا يئسنا وقلنا :

نعود .. سمعنا صدى صوت فتبعناه الى مصدره ، فاذا سرادق كبير ، واناس محتشدون ، وحال جميلة تنبىء بفرح وأنس وطرب ! ..

كان المغنى ـ حين بلغنا السرادق ـ قد نزل عن منصته للراحة ، فانتظرناه .. واذا هو أفندى كهل ذو لحية كبيرة وطربوش ضخم . وعلى كرسى بجانبه وضع « منشة » غزيرة الشعر سوداء . ومن حوله التف العازفون والبطانة ..

بعد قليل علمنا حكمة « المنشة » التى يضعها المطرب الى جانبه ، فقد تكاثر البعوض واغارت أسراب كثيفة منه على المطرب وبطانته ، فدافعها بمنشته مدافعة شديدة ، واستبسل فى القتال حتى تقهقر البعوض منهزما ، ففرك المطرب يديه سرورا والقى نظرة زهو وخيلاء على بطانته ، ومثلها على المستمعين فى السرادق ، ثم تنحنح ثلاث مرات وشرع يغنى فى انبساط تنم عنه حركاته وسكناته ..

لم يكن مطربا معروفا .. لم اره قبل هذه الليلة ولا رأيته بعدها .. اما صاحبى فحين رآه تهلل واستبشر وقال لى هذا مطرب من أولاد البلد سمعته مرتين أو ثلاثا قبل الليلة ، ومحصوله من الغناء القديم طيب ، وأداؤه لا غبار عليه ، وصوته أحسن مما تظن .

وغنى المطرب

لى قلب يا سادتى مشغول بواديكم
والروح عند المنام بتشت وتجيكم
عدد نجوم السما عينى تراعيكم
والقلب يفرح قوى ساعة يلاقيكم
والعين تلاقى الدموع متعشمه فيكم

اطربنى صوته وقد لبست نبراته الكلمات والمعانى

الوجدانية الدقيقة فى هـذا الموال العامى الذى حوى من رقة الوجـدان ما لايحويه بعض الشعر الفصـيح

ونظرت الى صـاحبى فاذا الطرب قد هزه من رأسـه الى قدمه . وقال : لقد أحيا هـذا المطرب المتواضع هـذا الموال الجميل بعد أن أماته مغنيه الاول درويش الطنطاوى .. فهل سمعته ؟ ! ..

قلت : سمعت منه هـذا الموال فى اسطوانة ولم يكن رديئا كما تحـاول أن تفهمنى الآن ، فهل كان رديئـا حقا ؟ ! ..

لم يجب عن سؤالى فقد عاد مطرب الليلة يغنى بعد أن فرغ من كسب الجولة الثانية أو الثالثة ضد البعوض وأراح « منشته » الى جانبه

بدع الحبيب كله يطرب
أن كان دلع والا غيه
وكل أحواله تعجب

قال صاحبى وقد اتم المطرب غناء الدور أتعرف ان هذا الدور لحنه وغناه عبده الحامولى ، ثم غنـاه عبد الحى حلمى وسـمعته من صالح عبد الحى عدة مرات ، فأشـهد ان مطرب ليلتنـا هـذه كان موفقـا فى أداء هذا الدور بالقياس الى صالح عبد الحى

لا أذكر كيف انتهت هذه الليلة ، فنهايتها مختلطة فى ذاكرتى بنهايات ليال أخرى حضرتها مع صاحبى هذا..

ولـكنى اذكر من مفارقاته انه بالرغم من ولعه بالغناء القـديم لم يكن يدندن بينـه وبين نفسـه الا اغانى المونولوجست .. وكثيرا ما كنت أنصت الى دندنته فاذا هو منهمك فى غناء مونولوج ثريا حلمى : انت تهمنى ؟ ! فشر ! .. انت تزقنى ؟ ! .. فشر ! ..

ولعله كان يقول « فشر » للغناء الجديد ! ..

معانى أغنية ساذجة

لما غنت منيرة المهديه قبل خمسين عاما آغنية « الزبدة » التي تقول : « صابحة الزبدة .. بلدى الزبدة » .. غضب عشاق صوت منيرة وعشاق فنها وجمالها من الباشوات والبكوات وأبناء بيوتات الترك والجركس . وذهبوا اليها فى بيتها او فى كواليس مسرحها يقولون :

ـ انت ياست الستات مطربتنا نحن ، لا مطربة الزبد البلدى ! ..

وصانعو الزبد البلدى هم الفلاحون الفقراء ، أشباه المعدمين ، أصحاب الجلابيب الزرقاء ، العاملون فى حقولهم الصغيرة بأيديهم فى خوف دائم من سطو جيرانهم الاقوياء اصحاب الاراضى الزراعية الخصبة الشاسعة .. وأكثرهم من أصل تركى وجركسى أو أجنبى مجهول ..

كانت حقول هؤلاء الفلاحين الفقراء صانعى الزبد البلدى تشبه مجموعة من الجزر الضئيلة تائهة متناثرة فى بحر من أملاك الباشوات لا ساحل له

وفى حياة فلاحنا الصغير المذعور من جيرانه الاقوياء السعداء ، لعبت الزبدة ومشتقاتها مع اللبن ومشتقاته دورا حيويا خاصا لاينساه التاريخ المصرى ..

فلولا القليل من الزبدة واللبن والجبن والبيض مع

القليل من الدجاج والحمام والبط والوز والماشية الصغيرة ، لمات الفلاح المصرى واولاده وأرضه جوعا منذ الوف السنين ..

وفى الزمن الذى غنت فيه منيرة المهدية اغنية الزبدة لم يكن الفلاح ليواصل الحياة لولا هذه الثروة الحيوانية المتواضعة التى يربيها بحرص بالغ عليها واشفاق شديد .. فى بيته وفى حواشى حقله ، ثم يحملها - كأغلى ما يحمل من ذخائر الدنيا - الى السوق ، فيرجع منها بكسوة لاولاده ورطلين من اللحم وبعض الشاى والسكر ، مدخرا محصول أرضه - وما أقله - للوفاء بأموال « الميرى » وديون المرابين الخوجات ، والمتمصرين الذين يقتحمون القرية من حين الى حين كالغزاة الفاتحين ، فلا يبقون له شيئا من ثمرة عمله فى أرضه ، وكأنه لم يزرع طوال العام ولم يقلع ! ..

وفى عصر منيرة المهدية ، كانت الثروة الحيوانية الصغيرة تشبه خطا دفاعيا للاقتصاد الريفى والوطنى بصفة عامة ، يتحصن فيه الفلاح المصرى الفقير ليحمى قطعة أرضه ويدفع عنها المتربصين لانتهابها وفاء لديونه التى تراكمت عليه ظلما وعدوانا ..

وكان غناء سلطانة الطرب للزبدة أو بالزبدة ، معناه الاشارة وسط جوها الفاخر الفواح بالعطر ، الى الفلاح الغارق فى الاوحال .. والاشادة بكفاحه حفاظا على أرضه من الطامعين فيها والمتآمرين عليها من المرابين اليهود والاوربيين والبنوك الكبيرة والدكاكين العقارية الصغيرة المفتوحة ليلا ونهارا لسرقة الفلاحين المصريين وخطف اراضيهم ! ..

زبدة بلدى .. أحسن يا ظريف
دى صنع ايدى .. قرب يا خفيف

صابحه الزبدة ..
بلدى الزبدة ! ..
ونجحت أغنية منيرة برغم احتجاج ابناء « الذوات » عليها ، ومعارضة « العثمانلية » والمتفرنجين ونجوم البلد لالفاظها ومعانيها

وأقبل مدير شركة اسطوانات بيضافون الى سلطانة الطرب يرفع الى أسماعها نبأ نجاح الاسطوانة ورجاءه الحار أن تسمح له بطبعها مرة ثانية وثالثة بناء على طلب الجمهور ، فسمحت السلطانة ، ثم قالت :

ـ لا تنس ان ترسل الى الارياف عددا كبيرا من الاسطوانات ..
ـ الفلاحون لا يشترون الاسطوانات يا ست ! ..
ـ اذن من الذى اشترى الطبعة الاولى ؟ !
ـ الاعيان والذوات والموظفون والتجار ..
ـ ولكن الذوات عارضوا الاغنية ؟
ـ ولكنهم اشتروها ! ..

وابتسمت منيرة .. فالاعيان قد لا يستطيبون كلاما تغنيه ، ولكنهم يشترون غناءها دائما .. يشترون صوتها وبحته الفذة ونبراته المدهشة ! ..

لم يكن فى مقدور الفلاحين شراء الاسطوانة برغم رخص ثمنها ، ولكن بعض العمد وصفار أعيان القرى حصلوا عليها وأداروها على الفونوغراف ، فأبدى الفلاحون الفقراء اهتماما خاصا بها ، لا طربا لصوت منيرة الفضى وما يتضمنه من بحات وذبذبات وحشية ، وانما أعجبهم من الاغنية كلامها الذى يصدر بلا افتعال من لسان حالهم :

فاطمه التيمى .. أم الشيمى
جوزها بلبده .. ويبيع زبده

مش عيب ياصباح.. عيشة الفلاح
دا بمحراته ·· ومعه مراته
ماشيه تساعده ..

لم تكن الزبدة فى هـذه الاغنية الشعبية البسيطة مجرد زبدة مشتقة من لبن البقرة أو لبن الجاموسة ، بل كانت فى الحقيقة زبدة الارض المصرية المغتصبة .. كانت كلمة « الزبدة » فى الاغنية رمزا وطنيا وصيحة شعبية .. فالزبدة « بلدى » .. وبلدى هى الزبدة..

وقد كانت منيرة تجلس على كرسى الطرب فى عاصمة الترك والجركس والباشوات وقناصل الدول ، وكان الثراء يثقل منيرة من قدميها الى فرعها ولكن ذلك لم يمنعها من التعاطف مع الفلاحين الفقراء باعة الزبدة ، فان من الحسنات الكبرى لانتفاضة ١٩١٩ انها وجهت الفن المصرى كله الى التعاطف مع الفلاح والعامل ، فتم هذا التعاطف على أحسن ما يتم بين الاخوة الاشقاء ، وكان فيه حافز لسلطانة الطرب على التغنى بزبدة الفلاحين الفقراء ، ومصر يومئذ طعمة للناهبين على اختلاف أجناسهم ، يرتعون فى أرضها طولا وعرضا تحت ظل الامتيازات الاجنبية والحماية البريطانية ..

صابحه الزبدة ، بلدى الزبدة
خدوا أموالى ، حبسوا رجالى
واللى نفعنى .. ربى جمعنى
ع المصريين .. ناس وطنيين
ياخدوا بيدى ، ويصونوا عهدى
بلدى الزبدة ..

لم تكن منيرة مطربة الفلاحين والعمال ، ولا كان للعمال والفلاحين فى عصرها مطربة ولا مطرب ، ولا لهم

فى عصرنا .. ولكن منيرة والكثيرات والكثيرين من مطربى عصرها ومطرباته كانوا مكتملى الولاء للوطن ، برغم ارتزاقهم ممن لا يبالون بالوطن فى جملة أمرهم وتفصيله ! ..

وحين كانت منيرة تتغنى بالزبدة — مثلا — استجابة لشعورها الوطنى العفوى ، كان أكثر أغانيها الاخرى استجابة لعواطف « السميعة » المتخمين بالمال ، المختالين بالاوسمة الرفيعة والالقاب الفخيمة وكان جمهور منيرة القادر على سماعها فى مسرحها وشراء اسطواناتها ودعوتها الى الافراح والليالى الملاح ، يتألف من أولئك السادة ومن تجار القطن ووجهاء وأثرياء الحرب العالمية الاولى وكبار الموظفين وظرفاء القاهريين وأسخيائهم ، والشبان الحالمين بالمغامرات العاطفية الغامضة أو المغامرات الفنية المدهشة .. ثم ابناء الطبقة المتوسطة الصغيرة المتطلعين الى فوق ..

ومع ذلك كانت منيرة تتغنى بالزبدة والفلاحين ، وتطبع هذا التغنى على اسطوانة تلاقى من الرواج أكثر مما تلاقى اسطوانات كثيرة لها ذائعة الصيت ، كالاسطوانة التى تقول

يا منعنشه يا بتاعة اللوز
بدى الاعبك فرد وجوز
ان كنت حلوه وغندوره
قومى هاتيلى عصفوره
مدردحه وما لهاش جوز

وليست هذه الاغنية الا « عينة » من بضاعة غنائية هائلة باعتها منيرة لاهل عصرها فى الوقت الذى كانت تغنى فيه ضد الانجليز وضد الاحزاب الصغيرة المتلاعبة بالقضية الوطنية ، ولكن الامر كان — كما أسلفنا —

حربا بين الولاء للوطن وبين كسب النقود ! ..

زبده من العال ، وبنص ريال
اشترى واوزن ، عندك واخزن
اوعى تبيعهـا ، ولا تودعهـا
عند اللى يخون !

اشتر الزبدة ولا تبعها ، واخزنها فى مأمن ولا تودعها عند من يخون امانتك .. أليست هذه رموزا واضحة ، وهتافات وطنية تصلح للحناجر الصارخة فى المظاهرات الشعبية فى تلك الايام ؟ ! ..

كثيرا ما يزعم بعض أهل زماننا ان « أغانى زمان » لم تكن تنبض باحساس الشعب ومشكلاته وأحزانه !..

وكثيرا ما يتصورون ان الطقاطيق الآخذة بمذهب « الخلاعة والدلاعة » كانت وحدها فى ميدان الغناء المصرى ..

ولو بحثوا فى الميراث الفنى لمنيرة المهدية وحدها ـ ونترك مطربى عصرها الآن جانبا ـ لوجدوا فيه من الاغانى الشعبية ذات الصدق العفوى الجميل أكثر مما يجدون الآن لعشر مطربات شعبيات مجتمعات .. ولم تكن منيرة مطربة شعبية بالمعنى الدارج ، بل كانت سلطانة المطربات ! ..

ومعذرة لجميع المطربين الشعبيين اللامعين من محمد رشدى ومحمد عبد المطلب ، الى ليلى نظمى وعايدة الشاعر وبقية أسرة الاغانى الشعبية !

ليالى العجوز والمسلوب

كان الشيخ محمد المسلوب قد تسلطن وتفتحت شهيته للغناء فى تلك السهرة الحافلة ، فلما طلب منه السامعون أن يغنى التوشيح الذى يقول مطلعه : « جل منشى حسنك الفضاح » .. غمرته البشاشة وفاض اريحية وطربا ، وانطلق يغنى فى طبقة عالية بهرت المستمعين :

جل منشى حسنك الفضاح
يا نحيل الخصر .. ..
روض خدك نزهة الارواح
مخجل للدهر .. ..

وتمهل الشيخ عند بعض الكلمات يعرض من خلالها على المستمعين مفاتن صنعته الفنائية وفنونه الصوتية..

وكانت بطانته ــ وفيها المشايخ البارعون فى الاداء ــ قد تسلطنت أيضا طربا وأريحية ، فكان أداء الشيخ المسلوب وبطانته للتوشيح يزلزل القلوب ! ..

ولم يكد الشيخ يختم هذا التوشيح حتى دخل فى فنون من الفناء بلا ترتيب .. وقال لبطانته :

ــ هذه ليلة ما رأيت مثلها من قبل ولا رأيتم .. فلا يفكرن احد منا فى الراحة قبل طلوع الشمس ، ومهما طلب المستمعون من توشيح أو دور أو قصيدة

او موال فلا بد من تلبية الطلب ! ..

وعندما اخذ الشيخ فى غناء الدور : « جميل زمانك لك صــفا » .. ماج المستمعون بهجة ومرحا ، وخلع الباشوات والبكوات والوجهاء شــارات الهيبة والوقار وهتف الحضور فى ضوضاء اسكرها الطرب

ـ وحياتك كمان يا شيخ المطربين ! ..

مضى الشيخ المسلوب يغنى وبطانته تسنده وتردد

جميــــل زمانك لك صـــفا
اشرب باه فى صحتــــــــــه
والدهــر عن حــالك عفـــــا
والقلب واصـــــل بغيتــــــه

ولما انتهى الى الدور المشهور الذى يقول « أســـيل خدك بيتعاجب بخاله » فاء المستمعون من حرارة الوجد والسماع الى هدوء التصنت والتأمل ، واقبلوا يترشفون نغماته فى استرخاء من اتخمه الصفو واعتدال المزاج :

أســــيل خدك بيتعاجب بخــاله
ولك الحاظ عيون دبل كحيــله
وقلبى فى هواك خليــه بحاله
صــبح ولهان وما باليــد حيله

قال لى صديقى الراوية القديم :

ـ ما اجمل والطف واعجب الشيخ المسلوب وقــد تسلطن وأخذه الوجـــد فغاب عن الوجود الا صـــــوتا يغنى : « الحب مين يقدر يخفيه .. والحب هتــاك الاسرار » ..

لو كنت معنا ـ يا بنى ـ فى تلك الليلة لخيل اليك ان المسلوب عفريت من الجن يرج الارض رجا بفخـــامة صوته وحلاوة أدائه ! ..

قلت :

ـ فانى لم أسمعه مع الاسف ، ولكنى سمعت هذا الدور بالذات من بعض مطربى عصرنا فلم يعجبنى !

قال وجبينه يزداد تغضنا :

ـ هؤلاء يا بنى رماد خامد من نار الطرب القديم .. أين ما تسمعه منهم مما سمعناه نحن من مطربى زماننا حين كانوا وكنا ؟ ! ..

وبعد لحظة صمت .. همس يحدثنى وكأنه يحدث نفسه :

ـ لو أتيح لك أيضا أن تسمع محمد سالم العجوز لسمعت منه غناء تسميه غناء حقا ..

قلت :

ـ وأى الرجلين ـ المسلوب والعجوز ـ كان أندى صوتا وأقدر على الاداء ، وما الفرق بينهما فى الشكل والروح ؟ !

قال :

ـ كان المسلوب مغنيا حاذقا شيخا ملتحيا ظريفا . وكان محمد سالم العجوز وجيها حليقا ، رداؤه قفطان وجبة ، وفوق رأسه طربوش من طرابيش الافندية كبعض أعيان ذلك العصر .. أما الشيخ المسلوب فجاوز السبعين وقيل جاوز الثمانين ، وأما العجوز أفندى فلا أدرى ، والله أعلم بما بلغ من السن ! ..

قلت :

ـ يؤكد بعض الرواة ان العجوز قد مات فى العاشرة بعد المائة من عمره المديد ! ..

ـ لا أنفى هذا ولا أثبته .. جائز .. لا أدرى والله تعالى أعلم كم عاش العجوز والمسلوب ! ..

قلت :

ـ فهل تذكر شيئا من ليالى العجوز ؟ ! ..

انهالت عليه الذكريات من وراء السنين الطوال ، ولكنه كان قد تعب من الكلام ، فاكتفى من ذكرياته عن العجوز بالبداية الاولى منها ، قال :

ـ سمعته أول مرة مصادفة .. كنت اسمع عنه كثيرا ولا يتاح لى سماعه حتى انقضى زمان طويل ، وانى لسائر ذات ليلة الى بيتى اذا أنا بسرادق يعترض الطريق وقد ارتفع فيه صوت عذب قوى يغنى ، فلم اتمالك أن رميت بنفسى فى السرادق أسمع واشاهد وكان فيه محمد سالم العجوز وقد فتن الحاضرين وأذهلهم بحلاوة غنائه .. ماذا سمعت منه فى تلك الليلة الرائعة ؟ ! .. سمعت الكثير فقد غنى حتى مطلع الفجر .. نسيت هذا كله مع الايام ولكنى لم انس بعد أول كلمات صافحت أذنى بصوته الذى كان من أجمل الاصوات « قدك المياس .. فتنة للناس املالى الكاس .. من رحيق مختوم » ..

فى تلك الليلة كان محمد أفندى سالم العجوز فتنة للناس فعلا لا قولا ملأ لهم كاس الطرب من ذلك الرحيق فثملوا وثملت معهم . وبعدها تتبعت العجوز فى كل لياليه وسافرت وراءها شمالا وجنوبا ..

وانقطع شريط الذكريات ! ..

العــذول والقمر

في البعد ياما كنت انوح
والقلب دا ياما اتـــكلم

كان عبد الحي حلمي ما زال في بداية تسلطنه وهو يغني هــذا « المذهب » في تلك الليلة الصيفية القمرية بالقاهرة ، وقد اقام أصــحاب الفرح سرادقا مكشوفا اجتمع فيه ثلاثة آلاف من الوجهــاء وغير الوجهــاء ، أكثرهم يحبون السماع ويعرفون اصــوله وآدابه نوعا من المعرفة ..

ولأمر لم يتبينه المستمعون ، كانت حرارة التسلطن تدب في بطء الى المطرب الـكبير ، وقد عهدوه في الليالي الملاح لا يكاد يهتف : « يا ليل يا عين » حتى تلعب به نشوة التسلطن ، وتلعب بهم وتلعب بالليل من حولهم !

وتوسلت اليه أصواتهم :

ـ وحياتك كمان ياسي عبده ! ..

وتحمس سامي الشوا ـ وكان يعزف الـكمنجة في تخت عبد الحي ليلتئذ ـ فمال على الـــكمنجة فانتفضت أوتارها بلمساته البارعة ، وزعق الناس طربا ..

كان عبد الحي قد عاودته في تلك الليلة ذكرى مطربة تركية فاتنة الجمال ، سمعها وعرفها في الآستانة عندما سافر الى هناك ليغني للسلطان عبد الحميد ..

فى ركن من قلب عبد الحى كانت المطربة الجميلة الفاتنة تعيش .. اذا عاودته ذكراها اكتأب حنينا اليها ثم ينقلب اكتئابه وجدا مشتعلا اذا غنى به أطرب فتسلطن فأتى بخوارق فن الغناء ..

توسلت اليه الاصوات مرة ثانية :

ـ كمان ياسى حلمى .. كمان وحياتك ! ..

كانت توسلاتهم تكفى لاشعال النار فى قلبه .. آه يا جميلة الآستانة التى تشبهين هذا القمر فى ليلته الرابعة عشرة .. لو رأيتك فى ليلتى هذه لاشتريتها من الزمان بعمرى كله ! ..

وهمس سامى الشوا فى اذنه

ـ فى الصيف القادم نسافر الى استامبول وتراها !

اندفع عبد الحى يغنى وقد اكتمل له من الصفو والتسلطن ما يرفعه الى سماء الطرب ، وراق صوته كوجه القمر الساطع ، وخالط المهج والارواح

آنست يا نور العين

شرفت يا روح المهجه

ضج الليل بالمرح الصاخب والطرب الزاعق .. قال المستمعون : قد بلغ عبد الحى فى ليلتنا قمة حلاوته وجمع التسلطن من اطرافه ..

ـ كمان ياسى عبد الحى ! ..

ـ آنست وشرفت ياسى حلمى ..

بعد الغياب قلبى عليك

كله شجون ! ..

لكن بأنسك والبهجه

فرح وطاب ! ..

يا ليلة الطرب والوجد ماذا صنعت بالساهرين ، ومن اى أفق عال يتنزل هذا الغناء ؟ ..

انتهت الاغنية فى جو من الطرب الحارق ، ومضت ساعة قبل أن يفيق المستمعون ويتبادلوا كلمات من هنا وهناك :

ــ آه من نغمة السيكا .. انها روح الفناء المصرى وبدونها لا غناء ولا طرب ! ..

ــ محمد أفندى عثمان كان على حق عندما لحن هذه الاغنية من مقام السيكا ..

ــ انا سمعتها من محمد عثمان شخصيا .. لم يكن صوته جميلا كصوت عبد الحى ، ولكن أداءه كان جبارا .. انت لا تعرف محمد عثمان الا اذا سمعته يغنى الحانه ..

ــ ولكن عبد الحى أدى الاغنية أروع أداء ! ..

ــ لا أجادلك فى هذا ولكنى احدثك عن محمد عثمان .. الحلاوة هنا غير الحلاوة هناك ! ..

ــ لا يعنينى أن أسمعه فعبد الحى أجمل الاصوات

ثم عاد عبد الحى يغنى ..

وصاح «سميع» قديم يعرف عبد الحى حلمى معرفة شخصية :

ــ فى مجلس الانس الهنى ياسى حلمى وحياتك !..

ابتهج الحاضرون ، فهذه أغنية محبوبة مناسبة لهذه الليلة القمرية .. الا يكفى انها تشبه الحبيب بالقمر ؟ ! ..

ومد عبد الحى صوته ، كأنه يصل بينه وبين القمر فى فضائه

فى مجلس الانس الهنى
طاب الصبوح وقد وفا
والغصن فى الروض انثنى
طربا لاوقات الصفا

لو كان عـدولى له نظـر
ما قـام لقـلبى يعـذله
الا عـدولى فى القمـر
مالوش نظـر يحـق له

لم يكن « السميعة » يحسون مرور الوقت الليل ساج فى السماء والارض والقمر كأس وضاءة مفعمة بخمر الصوت الجميل . ومجلس الانس يزداد طيبا وبشاشة من ساعة الى ساعة . والطرب يستخفهم فيفنون وراء عبد الحى كأنهم بطانته ! ..

وخيلت اليهم نشواتهم أن ليلتهم قد انفصلت عن الزمان فلن تنتهى الى صباح ! ..

وضحك القمر فى وجوههم فعبست قلوبهم للعذول لو كان للعذول نظر ماعذلهم فى حب القمر وماذا بعد ياسى عبد الحى ؟ ماذا بعد ؟ ! ..

بالامتثـال حكم الهوى
انى أحبـه لو ظـلم
وازاى أدارى صـبوتى
والحب أشـهر من علم ؟

آه .. ثم آه يا نغمة الحجازكار ! .. ان الذى وضعك هكذا فى هذا الفناء قد وضع جمرة فى كل قلب يسمعها وحرك فى كل عين دمعة جمدت اثر هجران تقادمت عليه الليالى والايام ! ..

آه يا نغمة الحجـازكار اسهرى معنـا حتى مطلع الفجر ، وابكى معنا وجدا وطربا ! ..

يهون الله .. يعوض الله

قال سيد درويش محتدا

ـ انا لا أسجل هذا اللحن الا مع حياة صبرى !..

ورد عليه الخواجة ليفى مدير شركة اسطوانات اوديون

ـ ولماذا حياة صبرى بالذات يا شيخ سيد ؟ !

وصمت الاثنان ، حتى همس مدير شركة الاسطوانات فى لهجة استرضاء واغراء :

ـ فى البلد مغنيات كثيرات ، كل واحدة أحسن من أختها .. لو قلت لى هات منيرة المهدية لجئتك بها لتغنى معك هذا اللحن الجميل . فاذا كنت لا تهتم كثيرا بمنيرة فهناك فتحية احمد ونعيمة المصرية وسمحية المصرية وهانم المصرية وامينة القبانية والست توحد والست منتهى و .. و ..

قطع عليه سيد درويش قائمة الاسماء اللامعة معلنا ضجره ونفاد صبره :

ـ ياعزيزى .. قلت لك لا أسجل هذا اللحن الا مع حياة صبرى ! ! ..

انهزم مدير شركة الاسطوانات فاستسلم

ـ طيب .. كما تشاء .. حياة صبرى ، حياة صبرى ! ..

وجاءت حياة فى عربتها « الحنطور » الى مقر الشركة

فى الموعد المحدد ، وبعدها أقبل سيد درويش متسلطنا فى عز النهار .. وسبقتهما بطانتهما الفنائية ، او مجموعة « الكورس » كما نسميها اليوم .. وقد تكون أكثر تطورا وتجددا فنسميها « الكورال » ! ..

وكأنما تذكر مدير شركة أوديون شيئا هاما ، فمال على أذن سيد درويش فى ود ظاهر :

ــ كله تمام يا شيخ سيد ؟ ! ..

ــ كله تمام يا خواجة ! ..

ــ هل استأذنت صديقك نجيب الريحانى صاحب الحق القانونى فى هذا اللحن ؟ ! ..

ــ نعم .. يعلم الريحانى اننى سأسجله على اسطوانات شركتكم ..

كان اللحن الذى يدور حوله الكلام بين الشيخ سيد درويش وتاجر الاسطوانات هو لحن « السفايين » الذى كتبه بديع خيرى ولحنه الشيخ سيد فى مسرحية « ولو » الفنانية الاستعراضية التى قدمها نجيب الريحانى فى أوائل العشرينات ، وكانت أول عمل موسيقى لسيد درويش على مسرح الريحانى ..

وكان سيد درويش منذ بداية اقامته فى القاهرة معجبا بحياة صبرى ، لقد تفننت بألحان خلال حياته وبعد حياته مطربات كثيرات .. منيرة المهدية ــ وهى اشهر مطربات العشرينات ــ سجلت عشر اسطوانات من ألحانه ، من بينها الدور المشهور « أنا عشقت » .. وفتحية احمد ــ أشهر مطربات العشرينات بعد منيرة ، واشهر المطربات بعد أم كلثوم من الثلاثينات الى الخمسينات ــ غنت له « زورونى كل سنة مرة » احسن غناء أتيح لهذه الاغنية الجميلة حتى اليوم ، وغنت له أيضا «طلعت يا محلا نورها» ومجموعة أخرى من الاغنيات ..

ونعيمة المصرية والست تودد والست منتهى وبقية الستات المطربات ، غنين الكثير من ألحان سيد درويش وسجلنه على اسطوانات ما زالت باقية حتى اليوم وان كانت مشروخة مختنقة بتراب الزمن الطويل ! ..

ولكن حياة صبرى كانت المطربة الاثيرة لدى سيد درويش ..

هل كان صوتها أجمل من أصوات مطربات عصرها ؟ !
اسطواناتها الباقية بين أيدينا تقول : لا ! ..
ولكن سيد درويش كان يقول : نعم

وبين لا ونعم قصة من قصص حب سيد درويش.. ومن الممكن أن يقال انها كانت احدى القصص الهامة فى حياته وقد صحبته حتى وفاته ..

وهكذا قدر للحن « السقايين » الشعبى الرائع أن يسجل بصوت سيد درويش وحياة صبرى والبطانة البارعة التى صحبتهما :

يهون الله ..
يعوض الله ...
ع السقايين دول شقيانين ...
متعفرتين م الكوبانيه ..
دى شركة غلسه ..
ميتها نجسه ..
تلقاها حادقه ، وخضره وزرقه .
ويقولوا رايقه .. ياخى ها أو
اخيه عليها ... بيحطوا فيها ...
كربونات ونبيت ... وسلفات كبريت ...
وبودرة عفريت ... ها او

ولكن « ها أو » التى ينفسون بها من كربهم وبلائهم ، لا تخفى عنهم حقيقة الاحتكار الاجنبى الجشع

لمرفق المياه فالمحتكرون ياكلون الاطايب و«ابن البلد» لا يجد ولو طبقا من الطرشى ! ..

مع ذلك يجد السقاء المسكين المغلوب على أمره لحظات للغزل مع بنات البلد اللاتى لم تمتد الى بيوتهن أنابيب شركة المياه .. وتغنى حياة صبرى على لسان احدى بنات البلد :

يادلعدى يا معلم طلبه
والنبى تملا لى القربه
ويغنى لها السقاء أو الشيخ سيد
يا صباح القشطه اسم الله
على عقلى يعوض الله
آه يانى من سحر عنيكى
يا أرض احفظى ما عليكى
على عقلى يعوض الله ! ..

لقد جف مورد رزق الرجل وذهبت أيام هناءته وسعادته ، وذهب عقله أيضا .. ويعوض الله على الرجل المسكين .. يعوض الله .. يهون الله ! ..

وما أبدع الكلام واللحن والغناء فى هذه الاسطوانة التى تعانق فيها صوت سيد درويش وصوت المطربة التى كانت عنده قبل كل المطربات ، وان كانت عند غيره بعد كثير من المطربات ! ..

سلطان جمالك

قال عبد اللطيف أفندى البنا احد كبار مطربى مصر منذ خمسين عاما : لابد من تجديد كلمات الاغانى !..

وقال مؤلفو الاغانى الحاضرون فى مجلسه نعم .. لابد ! ..

واشار سى عبد اللطيف البنا بأصبع من يده اليسرى فى حركة من حركات دلاله واعجابه بنفسه ، قائلا فى نفاد صبر وخيلاء

ـ أنا تعبت خلاص ! .. تعبت من الغناء كل ليلة وكل يوم لقاضى الغرام ولا شىء غير « قاضى الغرام » .. لقد نال هذا القاضى المسكين ما يكفيه من العذاب .. انتم عذبتموه بأزجالكم ، وعذبته أنا بغنائى هذه الازجال ! ..

ساد الصمت قليلا .. تأملوا لحظة وتفكروا .. فجاة قال أحد المؤلفين

ـ ما رايك ياسى لطيف ـ اى ياسى عبد اللطيف ـ فى موال أعرج أخضر لا يبدأ بمخاطبة « قاضى الغرام » بل يبدأ بالتمسح فى اعتاب المحبوب وحسنه ورشاقته وحلاوته ؟! ..

فكر المطرب المشهور ، ثم أبدى ارتياحه مختصرا فى اربع كلمات :

ـ طيب يا أستاذ .. قل شيئا ..
اعتدل المؤلف وتدفقت كلماته :

سلطان جمالك علي أهل الغرام حاكم
وحارس الخال فوق ورد الخدود حاكم
شفتك عشقتك فراقب ربك الحاكم
يا باهر الحسن اسمح لى بوصلك يوم
دا الصبر فى القلب يا قاضى الغرام حاكم

اصغى عبد اللطيف البنا ، وهزة طرب خفيفة تلعب برأسه يمينا وشمالا مع كل شطر من الموال ، حتي فاجأه الشطر الخامس والاخير فقفز كمن لدغتـه عقرب ، وصاح غاضبا :

ـ اهذا ما اتفقنا عليه ؟ ! .. الموال من أوله لآخره حلو خالص ، ولـكن ياخسـارة ! .. قبـل النهـاية بكلمتين تقول لى « قاضى الغرام » .. يا أسـتاذ عيب .. يا أستاذ لا تنس انني لا أريد «قاضي الغرام» .. امسحه من الموال مسحا واكتب اى كلام فى مكانه !

يمتثل المؤلف لاوامر المطرب الـكبير ، معتذرا اليه بانه نسي فقط ، ولولا النسيان ما ورد قاضى الغرام على لسانه باى حال ..

ويصبح الشطر الاخير بعد تعديله هكذا

ـ دا الصبر عنى رحل والشوق اهو حاكم

يصفق البنا طربا ، وينطلق بكلمات الموال الى شركة بيضـافون فيسجله فورا على اسـطوانة ، ولا يمضي أسبوع حتى تملأ الاسطوانة مقاهى مصر ، وتدوى فى بيوت العمد والاعيان والافنـدية ، فضـلا عن البكوات والباشوات ! ..

القعدة الثانية بعد شهر او شهرين من القعدة الاولى .. فى صدر المجلس بلبل مصر عبد اللطيف البنا وحوله

المؤلفون ، وزمام الكلام فى يد البلبل الفريد :

ـ الم أقل لكم ؟؟ ! .. ارايتم كيف ضرب الموال السوق ضربا ؟ ! كل الناس الآن من الموسكى الى عماد الدين الى وجه البركة الى روض الفرج يفنون «سلطان جمالك » ! ..

ترتفع دعوات المؤلفين لمطربهم الكبير بالعز والنجاح ، ويهمس احدهم ولسانه يتعثر بالتردد والحياء :

ـ ياسلام ياسى لطيف لو غنيت « سلطان الجمال » مرة تانية بكلام جديد ..

يقفز سى عبد اللطيف طربا للفكرة فكرة نيرة حقا ، سينفذها ويبهر بها البر المصرى من الاسكندرية الى اسوان

ـ مضبوط كلامك ياسى محمد السوق يلزم له موال جديد عن سلطان الجمال .. عندك حاجه نسمعها حالا ؟ ! ..

يتنحنح سى محمد توطئة لالقاء مواله الجديد ، وقبل أن يبدأ الالقاء يستدرك قائلا

ـ بس الموال الجديد ياسى لطيف موال نعمانى مش موال أعرج ! ..

ويسأله المطرب الكبير

ـ ولماذا هو موال نعمانى لا موال أعرج ؟ ! ..

قال المؤلف مستجمعا كل فصاحته لاقناع المطرب الكبير :

ـ المهم أن يكون موالا اخضر ، موال حب وغرام ، فهذا هو نوع المواويل المطلوب الآن ، والمحافظة تمنع الموال الاحمر كما تعلمون لإنه يثير نخوة الناس ! .. والانجليز يريدون أن يأكل الناس ويشربوا وينامو فى هدوء تام ..

كان المؤلف من هواة « الرغى » فاسكته عبد اللطيف البنا عند حده قائلا

ــ جاوبنى .. لماذا جعلته موالا نعمانيا لا موالا اعرج كالموال السابق ؟ ! ..

قال المؤلف :

ــ أنا قلت نجعله فى هذه المرة سبعة أسطر لا خمسة فقط .. ولا فرق بين النعمانى والاعرج ــ تقريبا ــ الا فى عدد الشطرات ، ولكن اذا لم يعجبك هذا فانى أختصر الموال وأحوله من موال نعمانى الى موال أعرج !

ضحك البلبل الغريد وقال

ــ لا .. معلهش .. سمعنا ..

تنحنح المؤلف ورفع عقيرته

سلطان جمالك أسرنى يا بديع الحسن
والخال على ورد خدك والقوام كالغصن
والقلب من بعد بعدك هام بطبع الحسن
يا مالك الروح بوصلك للفؤاد اشفيه
وان كنت تنعم بقربك للشجى ايش فيه
أرسلت سلسال دموعى حمر أشكال فيه
لكن در المباسم فاق بطبع الحسن

هز الموال بحلاوته المطرب الذى اعتاد تذوق الكلام الحلو ، وهز أيضا كل مؤلفى الاغانى الحاضرين ، وانطلق المطرب الى شركة بيضافون ليسجل مرة أخرى «سلطان جمالك » ويكتسح به سوق الاغانى من جديد ! ..

بعد أسابيع لزم عبد اللطيف أفندى البنا الفراش مريضا ، ولما زاره مؤلفو الاغانى وزملاؤه فى صناعة الطرب ، قال لهم انه مريض بالانفلونزا ..

كانت الانفلونزا بريئة من التهمة .. المتهم الحقيقى هو المطرب محمد أفندى أنور .. هــذا المطرب هو

الانفلونزا امتى ارقدت عبد اللطيف البنا مقهورا محسورا

فكر محمد أفندي انور بسرعة وبراعة حين راى نجاح زميله عبد اللطيف أفندى البنا فى « سلطان جمالك » وقرر الاستاذ انور ان يكون له هو ايضا سلطان من سلاطين الجمال ! ..

وهكذا .. ذات صباح فوجيء البنا بشركة بيضافون – وهو اكبر مطربيها – توزع فى السوق اسطوانة للمطرب محمد انور يتغنى فيها بسلطان الجمال صائحا بملء صوته :

سلطان جمالك اقام الخال فى الجنات
حارس وجرد لحاظك حاجب الجنات
وطيف خيالك حياة الروح فى الجنات
فؤاد محبك غدا ملكك وانك طايع
وهدب لحظك جعل لك قوس فى الطالع
ورمح قدك جرح قلبى وانا طالع
فى سلم العشق اطلع ارفع الدرجات !

لم تجامل شركة بيضافون أو « بيضافون كومبانى » كما كانوا يسمونها ، مطربها الاشهر عبد اللطيف البنا ، فتقصر عليه مواويل « سلطان الجمال » باعتباره صاحب فكرة هذه المواويل ، فقد كانت « بيضافون كومبانى » تبحث عن الربح من وراء سلطان الجمال بأى صوت ، وبأى لحن ، وبأى كلام

وغلطة سى لطيف انه تصور ـ وقد اخذته جلالة الطرب ـ ان « الكومبانى » التى يتعامل معها تبحث عن صوته لا عن الفلوس ! ..

حبك يا سيدى

فى شارع محمد على كان الملحن داود حسنى يمشى مترنحا بدندن بصوت يعلو ثم يعلو حتى يصبح زعيقا منغوما ، ومن فمه ومن خلال شواربه تندلق هذه الكلمات الخفيفة

هاتيلى يا امه عصفورى
العب واوريكى امورى
لا اجيب له قرطم يتسلى
واحط له فى بقه الفله
وادى له يشرب م القله
وانتى حوالينا دورى

كان ذلك منذ عشرات السنين .. اربعين سنة .. خمسين سنة .. اكثر من ذلك او اقل .. المهم ان داود حسنى كان فى شارع محمد على فى ذلك اليوم ، ليلا وربما نهارا ، وكان يمشي جائعا أو شبه جائع ، ومن كان فى مثل حالته هذه لا يستطيع ان يلحن ولا يستطيع أن يغنى ، ولكن داود حسنى كان يلحن ويغنى وكان يمشى فى شارع محمد على وقد تملكه الوجد الفنى الغلاب الذى ينهزم له الفنانون الحقيقيون بلا مقاومة وبلا غضاضة ! ..

كانت منيرة المهدية تريد هذه الكلمات بالذات ،

ولريد من داود حسنى شخصيا أن يصنع لحنا لهذه الـكلمات .. فهو الملحن الذى يبنى الشوامخ ويصوغ التحف الصغيرة .. التواشيح الضخمة سهلة عليه ، وكذلك الطقاطيق الرشيقة !

ويمضى داود حسنى يلحن ويغنى فى وقت واحد

أعلمـه شـرب الدخـان
واعلقه فى قلب الفستان
وجنب منـه غصن البـان
وانتى تتوهى فى بحورى
لا اقول له سـمعها حـكايه
وتكون جرت من حـدايه
واقعـده جنب مـرايه
واقيد له شمع ف بنورى

ومن يمين الشارع وشماله ، ومن بيوت «العوالم» على الصفين ترتفع الآهات والصرخات والسخريات

ـ آه ياسلام ·· كمان ياسى حسنى !
ـ يا سلام ياسى داود ·· كمان ! ··
ـ يا خسارتك ياسى داود فى الفقر ! ..

ويواصل سى داود حسنى مسيرته الفنية الصاخبة بشارع محمد على وكأنه لا يسمع صرخات النـاس وآهاتهم ! .. ويرتفع صوته الاجش بكلمات أخرى من الطقطوقة

وافرجوا لعبى وضـحكى
واهز طـولى وطـرطورى
عصـفورى حلو ومدردح
وفى الكلام يعرف يردح
لو رحت به أعظم مطرح
تبقى عيـونه عيون نورى

وفجاة يعترض طريقه افندى وجيه المنظر ويستوقفه صائحا : ياسى داود .. ياسى داود .. لحظة واحدة .. انت مش سامعنى ؟! ..

وعندما يفيق داود حسنى من نوبة الحمى الفنية يتبين ان الذى اعترض طريقه هو الملحن والمطرب زكى مراد ، كان من الملحنين والمطربين المعروفين فى تلك الايام ..

قال زكى مراد لداود حسنى :

– ادينى اللحن ده ياسى داود وحياتك ! ..

اجابه داود حسنى :

– لكن منيرة عاوزاه يازكى، وأنا باعمله علشانها..

قال زكى مراد فى ضراعة ودهاء :

– لكن أنا حادفع لك الفلوس دلوقت واحنا واقفين هنا ، وقبل ما تكمل اللحن كمان ... ما تكسفنيش باه ! ..

كان داود حسنى فى ذلك النهار او فى تلك الليلة يريد اى نقود ياكل بها كبابا وكفتة او دجاجة مشوية فى محل حسنين الفرارجى ! ..

ولم يفكر داود حسنى طويلا .. قال بعد نصف دقيقة من الصمت

– حاضر يا زكى .. حاضر .. تحت امرك !

وقال زكى فى سرور وانتصار :

– وهذه خمسة جنيهات ! ..

وانصرف زكى مراد مسرعا حتى لا يرجع داود حسنى فى كلامه ، قائلا له وهو يلوح بيديه فى محبة ظاهرة وامتنان تفيض به نبراته :

– بكره ان شاء الله افوت عليك ياسى حسنى ! ..

ووضع داود حسنى الجنيهات الخمسة بين اصابعه

وعاد الى وجده الفنى ، ومضى يلحن ويغنى وهو يترنح جوعا فى الطريق وقد استبد به الوجد الفنى الذى يذهل الفنان عن نفسه :

ما تسمعيـــــه لما يدندن
ويقــول كلام خفـه يجنن
لا اعمل له بيته من المعدن
واجيب له تلى من الفورى
عصفورى يا امه مافيش مثله
بين الطيور اعرف اسـمه
واللى يشــوفه يرقص له
ووجوده يا نينه ضرورى

ووصل داود حسنى الى دكان حسنين الفرارجى ، وفتح قبضة يده لينفحه بالنقود ، ولكنها كانت قد اختفت كأنها فص ملح ذاب فى حوض من الماء .. لقد وقعت الفلوس من يده فى أثناء مسيرته الفنية الذاهلة ، وعاد مفلسا كما كان ! ..

ووقف داود حسنى لحظــات امام دكان الفراخ ، حـائرا لايدرى ماذا يقول ، حتى صرخ فيه صــاحب الدكان :

ـ نعم ياسى حسنى .. طلباتك ؟ !

وغمغم سى حسنى فى يأس :

ـ لا ... ما فيش ! ..

ومضى يدندن توشيحا قديما من مقام « السيكا » وايقاعه من « المصمودى » .. وكان هــذا التوشيح ذائع الصيت لان عبد الحى حلمى ـ اشهر مطربى مصر قبل خمسين عاما ـ كان يغنيه فى الافراح والليــالى الملاح .. مضى داود حسنى جائعــا يغنى التوشــيح ويصرخ :

ساقيها غزال ...
يفوق الهلال ...
الحاظه كحال ...
ترمى بالنبال ...
خد عقلى ومالى ...

وفى سخرية ومرارة واستهانة بما جرى من قبل وما سيجرى من بعد ، همس داود حسنى لنفسه :

- يعنى يا واد يا حسنى ، مش كانت منيرة ذات الصوت الذهبى اولى باللحن من زكى مراد ؟!

وتلمظ داود حسنى وهو يتذكر الفرخة ، ويشم رائحة الفراخ ، أو رائحة الدجاج وقد غطت على المكان . ثم مضى وهو يدندن بالدور المشهور « حبك يا سيدى غطى ع الكل » ! ..

الرقص على العود

العود هو الآلة الموسيقيـة العربية المغضوب عليها والمستبعدة من « أوركسترات » هذه الايام ، ولا أقصد الاوركسترات الاوربية البحتة ، وانما أقصـد الفرق الموسيقية المصرية التى تعزف الحانا عربيـة فقط ، وتصحب مطربينا ومطرباتنا فى لياليهم الملاح !

والعود هو الاول بين الآلات الموسيقية العربية ، يحف به الناى والقـانون والبزق . ولمـا نطقت الـكمنجة « الرومية » ـ كما كانوا يسمونها ـ بالالحان العربية فى القرن التاسـع عشر أصـبحت الآلة الخامسـة فى « التخت » .. ثم تكاثرت الآلات ، واتسعت رقعـة « التخت » فى أيامنا لاربعين عازفا وأكثر ، وضـمت بضع عشرة آلة موسيقيـة ـ وأكثر ـ ولـكن التخت وقف عند عزف الميلودى أو النغمة الواحدة التى تعزفها الآلات البراقة كلها مجتمعة ، أو تتحاور بها فيما بينهـا فى بعض اللازمات « المودرن » التى تشـبه أن تكون « تحميلة » من نوع جـديد .. والتحميلة ـ كما هو معروف ـ محاورة ارتجالية كانت تؤديها آلات التخت القديم باقتدار فائق ..

والواقع أن كثـرة آلات التخت الحديث تبهـر من يراها ، وتهز من يسمع الانغام الصـادرة منهـا . اما

الحوار بينها ، فان طرافته تبدو واضحة اذا رسمها ملحن متمرس كعبد الوهاب مثلا ..

ويكاد هذا التضخيم فى عدد آلات التخت وفى شكله يصبح نوعا من خداع السمع وخداع البصر للمستمع والمشاهد ، ولكنه خداع لا غبار عليه ، بل انه ـ اذا انصفناه ـ خداع أبيض لا ضرر منه تكون له فى المستقبل فائدة لا ندرى الآن كيف تكون ، لان تضخم « الكمية » الى هذا الحد فى عدد آلات التخت ، معناه ان الموسيقيين المصريين يتطلعون الى تغيير او تعديل « كيفى » فى موسيقاهم ، لتكون اقرب الى التركيب من هذه الميلوديات الاحادية التى تعزفها الآلات الكثيرة مجتمعة ..

معنى هذا فى الوقت نفسه ان الموسيقيين العرب يحاولون استغلال الثراء النغمى الباذخ للموسيقى العربية ، فان كثرة النغمات التى تتوالى وتتنوع فى القطع الموسيقية ، أو فى « لازمات » الاغانى ، هى نوع من « التركيب » يأنس اليه المستمع العربى ويستلذه اكثر مما يأنس الى النغمات الاوربية القليلة الفقيرة التى تتفرع برغم قلة عددها وتتداخل وتتصارع وتتوافق بالهارمونى والكونتر بوينت وفنون التاليف المعقدة

ولا أدرى ما سوف يتمخض عنه هذا الاتجاه فى الموسيقى العربية الذى يراه بعض متامليه اتجاها عشوائيا ، فقد ينبثق عنه فى النهاية أسلوب خاص بالموسيقى العربية فى الهارمونى والكونتر بوينت ، نابع من هذه الموسيقى ذاتها ، وليس منقولا بلا تصرف من الموسيقى الاوربية ..

شىء واحد أبحث عنه وسط هذه المجموعة المهيبة من آلات التخت الحديث ، او الاوركسترا العربى ـ

حسب التسمية المتداولة الآن – فاين « العود » الجميل الرخيم ذو الصداقة الحميمة للمستمع العربى ، بين هذه الآلات الاجنبية التى جلبوها من فرق الجاز ومن الاوركسترا السيمفونى ، ثم روضوها كترويض الوحوش حتى نطقت بالالحان العربية ؟ ! ..

اختفى العود من التخت الحديث أو الاوركسترا العربى المتخم بالآلات ، فلا وجود للعود المغلوب على أمره الا وراء كوكب الشرق أم كلثوم ، أو فى يد فريد الاطرش.. فهل يوشك العود أن يخرج من ساحة الموسيقى العربية ، مع ان اكثر الملحنين يؤلفون الحانهم على اوتاره ؟ ! ..

ان الحكومات – فى جميع أنحاء العالم – تسن أحيانا قوانين لحماية بعض الوحوش والحيوانات والطيور من الانقراض ، فهل نحتاج الى قانون لحماية وحش الموسيقى العربية – العود – من الانقراض ؟ !

يقولون ان صوت العود خافت ، لا يظهر فى الاوركسترا العربى الا اذا سكتت جميع الآلات وانفرد وحده بالعزف على يد عواد قدير ! ..

لكن بعض الموسيقيين فى البلاد العربية استطاعوا تقوية العود ، فأصبح قادرا على النفـــاذ بصوته حتى فى الاوركسترا الاوربى الصاخب المتراكب الالحان ، لا فى الاوركسترا العربى فقط.. فلماذا لا يحاول الموسيقيون المصريون تقوية العود واعادته الى مكانه ، بدلا من هذا الاسراف فى نقل الآلات الغريبة من موطنها البعيد الى مهجرها الجديد فى الموسيقى العربية ؟ ! ..

مع ذلك ، سيعود « العــود » قريبــا الى التخت الحديث ، ولــكن من باب الرقص الشرقى لا من باب الاغنية العربية .. واذا تحقق ما سمعته من الراقصة نجوى فؤاد فان العود لن ينقرض فهى تفكر ، بل

تشرع فعلا ــ كما قالت لى ــ فى ادخال ما تسميه « العود الاليكترونى » الى التخت الذى ترقص عليه..

والعود الاليكترونى الذى يعمل بطريقة القيثار الكهربائى تقريبا ، سيكون قوى الصوت كهذا القيثار بحيث يسمعه المتفرجون على رقص نجوى فؤاد كما يسمعون القيثار ، ولكن طربهم للعود سيكون أشد وأقوى بطبيعة الحال ..

وتتوقع نجوى ان ينجح العود الجديد ، ونتوقع نحن ان يظهر هذا العود بعد ذلك وراء جميع الراقصات ، ثم تضطر الفرق الموسيقية كلها الى ادخاله بين آلاتها..

ومن يدرى .. فقد يصبح العود بعد وقت قصير « موضة » موسيقية ، أشد سحرا من موضة القيثار .. ويعود ــ بعد طول الغياب ــ الى التخت الفنائى ، ولكن من باب الرقص الشرقى !

فهرس

صفحة

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

جدة ـ ص . ب رقم ٤٩٣
السيد هاشم على نحاس
المملكة العربية السعودية

انجلترا :

THE ARABIC PUBLICATIONS
7, Biskopsthrope Road
London S.E. 26
ENGLAND.

البرازيل

Sr. Miguel Maccul Cury.
R. 25 de Marco, 994
Caixa Postal 7406
Sao Paulo, BRASIL.





هذا الكتاب

« سحر الغناء العربى » هو الكتاب الرابع من مجموعة الكتب التى خصصتها سلسلة « كتاب الهــــلال » لسد فراغ واضح فى المكتبة العربية ، يتعلق بالغناء العربى المعـــاصر الذى يحتاج الى مؤلفات عديدة تتناول جوانبه المتعددة ، وتربطه بما انحدر اليه من تراث الغناء العربى القديم ، وتتسم بالجدية والشمول والطرافة التى نجدها فى مجموعة الكتب التى بداها كمـــال النجمى بكتابه « الغناء المصرى » الذى صدر عن « كتـــاب الهلال » سنة ١٩٦٦ ، وواصلها بكتابه « أصوات وألحان عربية » ـ سنة ١٩٦٨ ـ وكتابه « مطربون ومستمعون » ـ سنة ١٩٧٠ ـ ثم كتابه « سحر الغنــاء العربى » الذى تجده بين يديك ..

وقد اختار كمال النجمى كلمة « السحر » مضافة الى الغناء العربى ليعبر بها ـ كما يقول فى مقـــدمة الكتاب ـ « عن التعلق العفوى المتوارث لدى النفس العربية بالغناء العربى وملامحه وتقـــاليده واوضاعه الفنية التى صنعتها وانضجتها عوامل التاريخ العميقة وربطتها بالانسان العربى » .

ان كتاب « سحر الغناء العربى » يضيف به مؤلفه الى كتبه الثلاثة السابقة صفحات جديدة فى هذا المجال القريب الى كل نفس عربية ، ويلقى اضواء جديدة على هذا الفن العربى .. الساحر !..

١٠ قـــروش